ANARCHIE EN AVANT GARDE

DE AS 63

de AS

anarcho-socialisties
tijdschrift

Nr. 63, elfde jaargang - juli/september 1983

De As verschijnt vier maal per jaar en is een uitgave van Stichting de As, 's Gravenhage.

Jaarabonnement f. 19,50, buiten Benelux f. 25,50.
Bestelling door storting op giro 44 60 315 van Stg. de As.

Adreswijzigingen bij voorkeur per briefkaart of per giro (verbeter het adres op de kaart) graag met vermelding van de postkode.
Reklamering met vermelding van de laatste betaaldatum, als aangegeven in uw giro-administratie.
Verlenging van het abonnement door tijdige betaling van de volgende jaargang.
Nieuwe abonnementen gaan in met het eerste nummer van de jaargang, tenzij anders aangegeven bij bestelling.

Redaktie-adres postbus 35061, 3005 DB Rotterdam.
Administratie-adres postbus 93, 2501 CB 's-Gravenhage

Redaktiekollektief: Machteld Bakker, Cees Bronsveld, Anton Constandse, Wim van Dooren, Thom Holterman, Rudolf de Jong, Wim de Lobel, Simon Radius, Hans Ramaer.
Omslagontwerp: Wrik/Utrecht.
Verder werken mee: Steef Davidson, Huib Emmer, Ingrid van Santen en Jan Vis.

ANARCHIE EN AVANT-GARDE

Wim van Dooren

Het is nu alweer drie jaar geleden, dat de As met een nummer kwam over kunst; toen al was het plan om met een aanvullend nummer te komen voor die kunstvormen, die niet aan bod gekomen waren. Intussen blijkt, dat er juist in de laatste drie jaar een andere beweging op gang is gekomen, die maakt, dat 1980 als het einde van een vernieuwingsperiode kan worden beschouwd. In het artikel van

Ingrid van Santen wordt dit toegelicht. Dat speciaal avant-gardistiese bewegingen vrij snel aan hun einde komen door verdwijning of inkapseling, wordt nu weer opnieuw duidelijk. Daarom is dit nummer gewijd aan opkomst en ondergang van avantgarde, aan enkele voorbeelden geïllustreerd en op anarchie en anarchisme betrokken. Het krampachtig voortbestaan van graffitikunst na het (anarchisties) -spontane begin biedt een ander voorbeeld, door Machteld Bakker besproken. Een voorbeeld van geheel andere strekking is het componeren van Cage: enerzijds heeft dit een maatschappijveranderende tendens, anderzijds is de weerklank hiervan uiterst gering bij een groter publiek.
Gemakkelijker hebben politieke cartoonisten het op dit laatste punt: zij leggen als vanzelfsprekend de relatie kunst - politiek zoals Davidson laat zien.
Het is met de avantgarde een moeilijke zaak. Als men kan zeggen, dat kunst is waar kunst op staat, dan is avantgarde nièt waar avantgarde op staat. Het etiket 'avantgarde' alleen al is voldoende om het een (onschuldige) plaats te geven. Daarin is een grote overeenkomst met anarchisme; ik denk, dat dit vooral daar bloeit, waar het als zodanig niet wordt aangeduid.
Hoewel Scrivener's opvatting over avant-garde en estetika merendeels haaks staat op die in andere artikelen in deze aflevering, is dit eerder in het Engelse anarchistiese tijdschrift Freedom verschenen artikel opgenomen vanwege zijn informatieve waarde.
Ook met elke voorhoede in het algemeen is het problematies: men kan zich zo vastleggen op het voorhoede-zijn, dat men daardoor blijft stilstaan. Hier geldt de wet van Romein, die van de 'remmende voorsprong': wie ergens al eerder was, wordt achterhaald en voorbijgegaan door wie er later kwamen. Soms zien avantgardisten en anarchisten dit zelf tijdig in, door hun aktiviteiten te staken voordat die verstard zijn en onschadelijk gemaakt. De geschiedenis biedt veel voorbeelden waar dit niet is gebeurd. Ik denk, dat wij nu, na 1980, in een tijd leven, waarin weinig nieuws en schokkends gebeurt, dat werkelijk maatschappijveranderend werkt. Het wachten is op een nieuwe aanzet uit het dal waar we nu in zijn.

DE KUNSTENAAR HEEFT TOT TAAK ZICHZELF OVERBODIG TE MAKEN

Steef Davidson

Het is geen toeval dat de meeste publikaties over de relatie tussen politiek en kunst geschreven zijn in een marxisties perspektief. In vrijwel alle van het marxisme afgeleide ideologieën is ook een uitgesproken taak voor de kunstenaar weggelegd.
In geen enkel 'socialisties' of 'kommunisties' land peinst men erover om de traditionele scheiding tussen leiders en volgelingen, intellektuelen en arbeiders, kunstenaars en konsumenten, op te heffen. Mogelijk is het een gevolg van het feit dat het anarchisme zich ten doel stelt om juist deze (kunstmatige) scheiding

op te heffen dat er zo weinig libertaire teksten zijn geschreven over de sociale relevantie van kunst.

Uit talloze manifesten van revolutionaire kunstbewegingen (van Dada tot Cobra, van Happening tot hedendaagse Performancekunst) blijkt dat veel kunstenaars anarchistiese inspiratiebronnen hebben aangeboord en zich wel degelijk identificeren met een toekomstig wereldbeeld waarin de kunstenaar zijn geprivilegeerde positie verliest omdat een ieder dan de kans zal krijgen zijn kreativiteit te uiten.
Hun aanvallen op de gevestigde stijlnormen en -vormen zijn konfrontaties met het systeem en bedoeld om sociale ruimte te kreeëren. Radikale ideeën hebben nu eenmaal tijd nodig om te populariseren en pas als grote groepen in de maatschappij andere dan de heersende opvattingen gaan huldigen over het funktioneren van de samenleving ontstaan sociale revoluties.
Het is zeker niet mijn bedoeling om aan te tonen dat de kunstenaar dus de voorhoede van het 'proletariaat' is (het proletariaat heeft geen kunst en heeft er geen behoefte aan!) maar er bestaat nu eenmaal een natuurlijke wisselwerking tussen theorie en praktijk en de kunstenaar speelt in dat proces zeker een rol. Tenslotte haalt hij zijn motieven en motivatie ook uit zijn dagelijkse levensomstandigheden. Theorie kreëert niet alleen de praktijk, uit de praktijk van sociale bewegingen, o.a. als gevolg van konfrontaties met de gevestigde orde, onstaan ook weer nieuwe ideeën.
Kijken we bijvoorbeeld naar de kulturele en sociale ontwikkelingen in het Westen na de tweede wereldoorlog dan kunnen we duidelijk de interactie tussen kunstenaar en sociaal-kritiese bewegingen signaleren.
Het hieronder volgende is oorspronkelijk geschreven als introduktie tot een affichetentoonstelling die ik in 1981 voor het Stedelijk Museum in Amsterdam samenstelde met als thema *De kunst van het protest*.

COBRA

Voorbodes van de sociale protestgolf die de jaren zestig in het Westen kleurt vinden we terug in het allereerste manifest van een klein aantal Nederlandse kunstenaars, die zich in 1947 verenigen in de 'Experimentele Groep'.
De gedeelde kritiek op de westerse kultuur wordt door een van de kunstenaars, Constand Nieuwenhuis, als volgt verwoord: "Maar deze kunst is te muf om nog als bedwelmingsmiddel dienst te kunnen doen, en terwijl op de trottoirs en de muren in krijt de bewijzen zijn te zien dat de mens geboren wordt als een wezen dat zich manifesteren wil, is de strijd allerwegen in volle gang tegen de macht die hem de dwangbuis van klerk en kruidenier wil aandoen om hem deze primairste levensbehoefte onmogelijk te maken".
Het manifest signaleert de dodelijke gevolgen die de mechanisatie op het individu heeft, en stelt onomwonden dat welvaart niet alleen een verbetering van het levenspeil moet inhouden maar vooral ook een verschuiving van de levensaktiviteiten naar een hoger en kreatiever niveau.
De Experimentele Groep fuseert korte tijd later met gelijkgerichte groepen kunstenaars uit België en Denemarken in COBRA; de naam is een samenstelling van Copenhagen, Brussel en Amsterdam. Alle oude vormen willen zij op losse schroeven zetten en als hun voornaamste taak zien zij: de kunst tot ieders eigendom maken. Geen kunst voor het volk maar door het volk.
Hun experiment moet haast vanzelfsprekend ook vertaald worden in een radikale maatschappijkritiek, daar in hun visie het individu pas zijn natuur-

lijke scheppingsdrift zal kunnen beleven als de klassemaatschappij en haar cultuur van 'het genie en het meesterwerk' verdwenen zal zijn.
Het is niet de eerste keer dat we van een soortgelijk ongenoegen onder kunstenaars kennis nemen. Al bijna een halve eeuw voor COBRA kondigde Dada het einde van het sociale fenomeen 'kunstenaar' aan.
Zowel Dada als COBRA ontstaan tegen de achtergrond van een waanzinnige wereldoorlog die op onbarmhartige wijze gedemonstreerd had tot welke gruwelen de westerse beschaving in staat was. Het surrealisme en andere avantgardegroepen in de periode tussen Dada en COBRA demonstreerden een kontinue lijn in de pogingen van kunstenaars om de kulturele strukturen die dergelijke onmenselijkheden produceren te ontmantelen. Ondanks het engagement en de radikale sympathieën lopen kontakten tussen deze maatschappelijk gemotiveerde kunstenaars en revolutionaire politieke organisaties vaak stuk op een diepgeworteld wederzijds wantrouwen.
Vooralsnog blijft de appreciatie voor de revolutionaire theorieën over kultuur beperkt tot een intellektueel en artistiek reservaat en verdooft burgerlijke propaganda de oren van de gewone man. Het optreden van COBRA doet wel enig stof opwaaien, maar haar manifesten en publikaties maken buiten een kleine en selektieve kring van kunstminnaars weinig indruk. De sociale implikaties van hun maatschappijkritiek wordt pas duidelijk aan een groter publiek als, meer dan tien jaar later, een na-oorlogse generatie - die slaapt onder de schaduw van de bom en opgroeit bij neonlicht van het welvaartswonder - in konflikt komt met de hiërarchie van het systeem.
De verschrikkingen van de tweede wereldoorlog hadden de vredesbeweging sterk gestimuleerd. Vooral na de bange dagen van de koude oorlog blijken 'Ban de Bom'-bewegingen in veel Europese landen in staat te zijn vele tienduizenden demonstranten te mobiliseren voor jaarlijkse anti-atoombommarsen. Behalve dat het nu om nukleaire wapens gaat verschilt de beweging principiëel niet van de vooroorlogse massa-organisaties waar we de slogans *Nie wieder Krieg* en *War on war* aan danken.
Pas tegen het eind van de jaren vijftig vertoont de jeugd de eerste tekenen van daadwerkelijk verzet tegen het 'keurslijf van klerk en kruidenier'. Jongeren uit arbeidersmilieus krijgen door hun opvallende kleding en aggressief gedrag, het etiket 'nozem' opgeplakt en de rijpere teenagers uit de middenklasse noemt met 'pleiner'. De laatsten voelen zich meer aangetrokken tot het semi-artistieke bohémienmiljeu waar het mode wordt om marihuana en jazz te mixen en vervolgens op non-konformistiese voeten weg te liften op zoek naar existentialistiese quartiers latins elders.
Het patroon van geweldloosheid dat de traditionele oppositie in die jaren kenmerkt wordt voor het eerst doorbroken in 1964 bij akties van studenten aan de universiteit van Californië in Berkeley. Aanleiding is het besluit van het bestuur van de universiteit om het uitdelen van pamfletten aan de poort te verbieden. De studenten komen massaal in opstand tegen deze beslissing, die wordt ervaren als een grove schending van het onvervreemdbare recht op *free speech*. Wat begint als een strijd om dit constitutionele recht te verzekeren leidt - als gevolg van de halsstarrige weigering van het bestuur om met de studenten te onderhandelen - tot een radikalisering van de standpunten.
Veel studenten uit de Bay Area hebben in de voorafgaande jaren actief deelgenomen aan de strijd voor gelijke rechten voor de zwarte bevolking en nu brengen ze taktieken die beproefd zijn bij burgerlijke ongehoorzaamheidsakties op hun eigen werkterrein in prak-

tijk. Door met strenge disciplinaire straffen te schermen hoopt het bestuur het verzet de kop in te kunnen drukken. Maar als vervolgens de akties die al tot sluiting van de universiteit geleid hebben, zich nog verder uitbreiden wordt uiteindelijk de politie te hulp geroepen om de studenten van de campes te laten verwijderen. Dit creëert een gezonde basis voor toekomstiges botsingen, vooral daar aan de eisen van de studenten nauwelijks wordt toegegeven.
Het gedrag van het bestuur heeft de bureaukratiese en hiërarchiese structuur aan de oppervlakte gebracht, en als in het volgende jaar de escalatie van de Vietnamoorlog de studentengemeenschap verder politiseert ontstaat een beeld van de universiteit als een afspiegeling van de maatschappelijke orde.
1965 is ook het jaar dat de zwarte bewoners van Watts - het getto van Los Angeles op een steenworp afstand van de droomfabriek Hollywood - een opstand ontketenen, welke op niet mis te verstane manier duidelijk maakt dat aan de periode van lijdzaam verzet een eind gekomen is.
Duizenden soldaten en tanks zijn nodig om het oproer neer te slaan. Als 'orde en rust' hersteld zijn blijkt uit het puin van de gedeeltelijk geplunderde en afgebrande winkelstraten dat dit niet alleen een rassenrel geweest is maar een rebellie tegen de miserabele condities van het dagelijkse leven in een geïndustrialiseerde samenleving. Naast de status van de Amerikaanse neger stond de status van de *American Dream* ter discussie.
Langzaam begint zich het profiel van een nieuw sociaal-krities bewustzijn onder jongeren af te tekenen. Uit een serie ogenschijnlijk geïsoleerde conflicten op verschillende niveau's van de maatschappij groeit een politieke beweging die een andere cultuur wil waarmaken. Het is een volwassenwordingsproces waarbij het verband tussen eendere oorzaken beetje bij beetje duidelijk wordt; de conclusies zullen onherroepelijk leiden naar een totaalkritiek die in essentie aansluit bij de analyse van de 'experimentelen', COBRA en de later gevormde *Internationale Situationiste.*
De invloed van de situationisten op de radikalisering van de jeugdige dissidenten moet niet onderschat worden. In 1957 kwamen gedelegeerden van verschillende kunstenaarsgroepen bijeen om de Internationale Situationiste op te richten. Zij waren afgevaardigden van de Franse *L'Internationale lettriste* (een afscheiding van de lettristiese beweging) het *Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste* (in '53 opgericht als protest tegen het *Neue Bauhaus* van Max Bill) met voornamelijk Duits en Scandinaviese leden en het uit Engeland afkomstige *London Psychogeographical Committee.*
Twee van de belangrijkste theoretici van COBRA, Asger Jorn en Constant Nieuwenhuis, behoorden tot de medeoprichters van de IS.
In de eerste jaren van haar bestaan experimenteren leden van de IS nog wel met vormen van nieuwe kunst die de 'oude' moet vervangen, maar in de loop van haar ontwikkeling verleggen de aktiviteiten van de groep zich steeds meer naar directe interventie in sociale conflicten.
Stakers in Spanje en demonstranten aan de Deense grens worden geconfronteerd met situationistiese propaganda in stripvorm, die hen in hun eigen jargon wijst op de ware achtergronden van hun conflict: onvermijdelijk 'het spektakel van de consumptiemaatschappij'.

De verdere loop van de sociale geschiedenis toont aan dat de contradicties die zij blootleggen inderdaad stenen des aanstoots blijken voor de generatie die aan den lijve ontdekken moet dat welvaart nog geen welzijn betekent.

Ruimtegebrek maakt het onmogelijk om alle sociale en culturele vernieuwingsbewegingen hier te noemen. Zonder de grote lijn geweld aan te doen zal ik me dus moeten beperken tot een aantal van de baanbrekende hoogtepunten uit de ontkiemende contra-cultuur.
De volgende stap voert ons naar Nederland waar in 1965 de provobeweging ontstaat. Het is een catalisator van allerlei dissidente groepen en biedt onderdak en spelruimte aan nozems, pleiners, ontevreden ban-de-bommers, studenten, anarchisten en kunstenaars.
Ze noemen zichzelf nihilisties, maar het is tekenend voor de rijpheid van hun bewustzijn dat de ideeën van Constant in hun blad *Provo* afgedrukt worden. Het vierde nummer (niet in beslag genomen door de autoriteiten) opent met de volgende tekst die Nieuwenhuis het jaar ervoor schreef: "Leven betekent creatief zijn, dat wil zeggen al het bestaande omvormen en veranderen. De creativiteit, zoals die zich in voorgaande culturen heeft kenbaar gemaakt, is slechts een onvolledige en geremde creativiteit omdat de verandering van het bestaande voor slechts weinigen en dan nog op beperkte schaal mogelijk was. De mechanisering leidt het tijdperk in waarin de mens meer dan ooit tevoren over de natuur zal heersen en waarin het hem mogelijk zal zijn de wereld naar zijn wensen, naar zijn beeld, te vormen. De creativiteit van de toekomst zal daarom meer direct op het leven zelf, op de dagelijkse levenspraktijk, betrekking hebben, die dan ontbonden zal zijn van de strijd om het bestaan".
De situationistiese kunstenaars houden zich al sinds het einde van de jaren vijftig bezig met het bekritiseren van het urbanistiese milieu en de ideologie erachter. Constant heeft daarnaast ook toekomstalternatieven voor de stad ontworpen, waarin mensen zullen leven die door de automatisering verlost zijn uit hun gedwongen arbeidsconditie.
In de weigering van de westerse jeugd de bestaande orde te aanvaarden ziet hij de aankondiging van een komende 'opstand van de *homo ludens* (spelende mens)'.
Provo is het hier volkomen mee eens, maar is beduidend negatiever en cynieser over de afloop ervan. In een interview dat enkele *Provo*-redacteuren Constant afnemen zegt deze: 'In *Provo* nummer twee las ik: "Provo ziet in dat het de uiteindelijke verliezer zal zijn". Ik geloof juist dat de Provoos de uiteindelijke winnaars zullen zijn. Jullie zijn de lichten van een enorm toekomstig wereldprovotariaat.'
De provo's beseffen dat ze exponenten zijnvan een internationale, politiek geëngageerde generatie, maar bewuster dan elders tot dan toe attaqueren ze de essentie van het systeem; wat de situationisten het 'spektakel' gedoopt hebben en zij 'de maatschappij van de verslaafde consument' noemen.
Aktuele tendensen in de kunst worden door provo's op eigen wijze naar de straat toe vertaald; in tegenstelling tot de georkestreerde happenings van Jim Dine en anderen, doorbreken hun hiha-happenings spontaan de traditionele scheidslijn tussen (aktieve) kunstenaars en (passief) publiek. Voortdurend overreageren de autoriteiten als ze geconfronteerd worden met de amorfe en ludieke provokateurs.
Het brute geweld waarmee politie in opdracht van verwarde bestuurders volkomen onschuldige vertoningen neerslaat maakt een groot publiek bewust van de geconditioneerde onderdrukkingsmechanismen in de samenleving, en het gevolg is dat deze dada-achtige rebellen steeds meer sympathie winnen.
Nu wordt spel politiek en de vrijheid om te kunnen spelen een eis aan de gemeenschap. Het fenomeen wordt aandachtig gevolgd in het buitenland

en al snel ontstaan in de meeste Europese landen en de VS provotariese kernen. (Enkele epigonen die weliswaar hun eigen ontwikkeling hadden maar direkt op provo geïnspireerd waren, zijn o.a. de Berlijnse Kommune I, mede opgericht door situationist Dieter Kunzelmann, en de Amerikaanse yippie-beweging, voortgekomen uit de groep rond het blad *New York Provo)*

Bewegingen die groeien hebben de tendens van karakter te veranderen, iets dat we ook bij provo kunnen zien. Uit het totale afwijzen van alle waarden en heilige huisjes komen ideeën naar voren hoe het dan wel moet. Ze bekritiseren de maatschappij die alleen de valse behoeften die ze zelf oproept bevredigen kan. Maar genot, dat ze terecht als een laatste taboe zien, is geen uniforme zaak, en een persoonlijke interpretatie ervan geeft bij voorbeeld geboorte aan eerste, aarzelende exponenten van *Gay Power* en *Woman's Lib*.

Provo, bang voor inkapseling door te veel begrip (gezien de alsmaar stijgende verkoop van hun blad) heft zich twee jaar na haar ontstaan zelf op. De verschijning van het provo-fenomeen en het enthousiasme bij het westerse provotariaat voor hun ideeën is een teken dat de kloof tussen radicale theorie en praktijk overbrugd is, terwijl de generatiekloof steeds evidenter wordt.

In hun blad en verschillende publicaties besteden de situationisten gretig aandacht aan de provo-rebellie. Hun voornaamste punt van kritiek is de anti-klootjesvolk-houding van provo, die een alliantie met de werkende klasse verhindert (vgl. het 'bouwvakkersoproer' in Amsterdam, juni 1967).

Hun theorieën beginnen in Frankrijk in het studentenmilieu door te dringen en een direct gevolg hiervan is het 'schandaal' dat een klein groepje situationistiese studenten in het burgerlijke wereldje van de universiteit van Strasbourg in 1966 veroorzaakt. Gebruik makend van de algehele apathie onder de studenten weten een paar vastberaden provocateurs zich in het bestuur van de studentenbond te laten kiezen, om vervolgens het kasgeld aan te wenden voor het laten drukken en uitgeven van een brochure en een hoeveelheid propaganda die de moderne armoede van het studentenleven in de schijnwelvaart tot onderwerp hebben. De tekst is binnen enkele maanden vertaald in vele talen en wordt o.a. in Amerika gedeeltelijk herdrukt in underground-bladen, die een bloeiend bestaan leiden en miljoenen lezers hebben.

De tijd is rijp voor meer situationistiese interventies en op meer plaatsen onstaan binnen het raam van de sub- of contra-cultuur initiatieven die gemotiveerd worden door van hen afgeleide theorieën. Alexander Trocchi, lid van de beweging, richt SIGMA op, een organisatie die het laboratorium wil zijn voor de 'onzichtbare opstand van een miljoen geesten'. Zowel in Nederland als in Engeland ontpoppen zich SIGMA-activiteiten.

In Amerika vormt zich rond de uitgevers van het bald *Black Mask* een groep guerrilla-artiesten die het kunst-establishment provoceren en o.m. tijdens een door hen georganiseerde actie Wall Street omdopen in War Street. Een deel dat zich van hen afscheid - het intellectuele niveau beu - richt de *Motherfuckers* op. Dit is een losvast-verband van anarchistiese radicalen en op confrontatie beluste kunstenaars die zichzelf beschouwen als verdedigers van de 'levensstijl' die de drop-out-gemeenschap in New York en Berkeley geconcentreerd in bepaalde wijken ontwikkelde. Als studenten in april 1968 de New Yorkse Columbia-universiteit bezetten voegen Motherfuckers zich bij hen. Zij dagen, na de uiters kostbare en zelfzame collectie aardewerk van de universiteit achter de ge-

barricadeerde ramen en deuren opgesteld te hebben, de politie die het gebouw omsingeld heeft uit om binnen te dringen. Het 'creatief vandalisme' van Asger Jorn wordt hier fel realisties geïnterpreteerd.

MEI 1968

Hoe diep de kloof tussen contesterende jongeren en 'establishment' geworden is blijkt uit het feit dat de meeste (politieke commentatoren boven op de vulkaan het waarschuwende ondergrondse gerommel niet op de juiste waarde wisten of wilden inschatten. De revolutionaire vloedgolf, die in 1968 de Franse instituties frontaal treft, verrast sociologen met de handen in het haar, filosofen in debat en reformistiese vakbondsleiders in diepe slaap met dromen over glijdende loonschalen en afvloeiingsregelingen.
Behalve het "schandaal van Strasbourg' en de obstructie van een klein groepje treiterende studenten - die zich *enragé's* noemen - begin '68 aan de universiteit van Nanterre, hebben de conflicten tussen radicale jongeren en autoriteiten zich afgespeeld binnen het traditionele links-rechts-patroon en waren de aanleidingen voor het protest voornamelijk de Vietnamoorlog en het anti-imperialisme.
Dat in Frankrijk, zoals uit het verloop van de gebeurtenissen in mei en juni blijkt, op de acties van een relatief klein groepje studenten - de bezetting van de Sorbonne - zulk een lawine van bezettingen volgt, wijst erop dat de latent aanwezige ontevredenheid met de condities van het alledaagse leven onder het volk een kookpunt bereikt had.
Het is voor ons het moment suprême waarop zich spontaan en massaal het bewustzijn manifesteert waar zoveel ooit-elitaire agitatie aan voorafgegaan was. De theorie van zelfverwezenlijking vindt zijn vertaling in een revolte voor zelfbeheer. De langverwachte synthese tussen praktijk en ideologie, van kunst en kritiek lijkt een feit te zijn.
Samen met *enragé's* vormen enkele aktieve situationisten de 'raad voor de handhaving van de bezettingen' (*Conseil pour le maintien des occupations*) en gezamenlijk bezetten zij half mei het Pedagogies Instituut aan de Rue d'Ulm.
Van hieruit worden tienduizenden pamfletten, vlugschriften en posters verspreid die als olie op het vuur moeten werken. Massaal wordt in Parijs en elders in de provincie gebruik gemaakt van de spuitbus om graffitti op muren aan te brengen en de meest tot de verbeelding sprekende teksten, vaak ook degene die het meest genoteerd werden in verslagen, kwamen uit de poëtiese koker van situationisten voort.
.... *Travaillex jamais ... Sous les pavés, la plage ... L'ennui transpire ... l'Imagination prend le pouvoir ... Nous sommes tous des juifs allemands ... Vive de Gaulle (Un Français masochiste) ... Déjà 10 jours de bonheur .... Je suis marxiste tendence groucho ... Soyez réalistes demandez l'impossible ... Regardez-vous, vous êtes tristes* ... Nee, 'de mensheid zal pas gelukkig worden de dag dat de laatste bureaukraat opgeknoopt wordt aan de ingewanden van de laatste kapitalist.'
Kunstenaars die eerder geassocieerd waren met groepen als ZAJ, lettristen, COBRA, Bauhaus imaginiste, IS en surrealisten, geven individueel posters uit om tot uitdrukking te brengen dat ze zich solidair voelen met de idealen van de revolte.
Niet alleen beeldende kunstenaars hebben op deze doorbraak gewacht: ook filmers, fotografen, schrijvers en dichters solidariseren zich met de krachten die het wankelende staatsapparaat uitdagen. Het Odéon is in deze dagen door studenten en acteurs van het nomadiese *Living Theatre* veranderd in een cultureel actiecentrum

waar continu gediscussieerd kan worden. Men is klaar om de oude wereld feestelijk ten grave te dragen, alas ... Ongetwijfeld de bekendste beelden van de Franse beroerte zijn affiches van het *Atelier Populaire* een collectief van kunststudenten aan de Academie des Beaux Arts dat eveneens bezet wordt waar onder primitieve omstandigheden in samenwerking met de groepen waar de poster voor bestemd is zeefdrukken gemaakt worden.

De overweldigende aandacht voor deze affiches en hun populariteit bij souvenirjagers en verzamelaars voor museale collecties heeft tot gevolg dat weinig of geen attentie besteed wordt aan de produkten die onder gelijke omstandigheden in andere universiteitscentra door vergelijkbare *ateliers populaires* gemaakt worden.

Wat we in werkelijkheid meemaken is de geboorte van een beweging onder kunstenaars en kunststudenten die in de toekomst op basis van collectiviteit en anonimiteit de hooggestemde verwachtingen van een revolutionaire generatie willen blijven vormgeven, een culturele revolutie waar ze zichzelf een onderdeel van voelen en die automaties een verandering vraagt van de oude individualistiese leef- en werkwijze.

Waar ook in het buitenland het 'spook van de bezettingen' de 'heerschappij van klerken en kruideniers' uitdaagt, verschijnen affiches, als kleurrijke vlaggen die de lading verbeelden. De uitgeverscollectieven laten in de namen die ze kiezen bij voorkeur iets van de intenties doorklinken en zo keren termen als *Workshop, Printshop of Co-op* regelmatig terug. De uitgangspunten zijn vaak eender, maar de produkten verschillen hemelsbreed in vorm en uitvoering. De omstandigheden zijn overal anders. Sommige groepen hebben de beschikking over halfautomatiese zeefdrukapparatuur; anderen zien zich gedwongen te werken in de bezette collegezalen en gebruiken de afgedraaide computertabellen uit de administratiekantoren als papier om op te drukken.

Tegen het midden van de jaren zeventig zijn vrijwel alle kollektieven die in het spoor van de Parijse mei ontstaan zijn weer verdwenen. De enige nieuwe impuls die zich rond deze tijd manifesteert op dit gebied, waar grafiek en lyriek elkaar ontmoeten, komt uit de hoek van de vrouwenbeweging die het ontstaan van vrouwendrukkerijen en ontwerperskollektieven sterk stimuleert.

De reden voor het verdwijnen van de overige koöperatieven is het uiteenvallen van de beweging waar zij exponenten van waren. Het systeem, hersteld van alle opwinding, verlengt zijn leven met het afgeven van allerlei 'net echte' surrogaten voor echte behoeften.

Inspraak komt in de plaats van zelfbeheer en 'vrije liefde' loopt vast in geitenkaasjes die veel te duur zijn voor de gewone, bespoten man.

Laten we wel wezen: veel van de eisen die in 1968 het 'esprit' van de revolutie leken te verwoorden waren meer dan een verjongingskuur voor het 'establishment'. En we kunnen het heus wel aan de Club van Rome overlaten om ons milieu te redden .....

Als je het daar niet mee eens bent staat er vast wel, naast de glasbak in je buurt, een gemeentelijke zeepkist, aangeboden door een gemoderniseerde overheid.

KONGRESDAG BART DE LIGT

Op zaterdag 10 december 1983 wordt door De As en elf andere organisaties en tijdschriften een kongres over Bart de Ligt gehouden. Deze voor alle lezers toegankelijke bijeenkomst vindt plaats in De Klop, Orinocodreef 7-9 te Utrecht, vanaf het CS Utrecht te bereiken met bus 1 en 7 richting Overvecht Noord. Het programma voor die dag luidt alsvolgt: 10.45 uur opening, 11.00 uur J.E. de Ligt over zijn vader, 11.15 uur Anton Constandse over Bart de Ligt als cultuurfilosoof, vervolgens van 12.00 - 14.45 uur werkgroepen, onderbroken door lunch- en theepauze, 14.45 uur Herman Noordegraaf over de aktualiteit van Bart de Ligt, 15.15 uur afsluiting.
De deelnemers aan deze kongresdag kunnen kiezen uit een zestal werkgroepen waarin na een korte inleiding diskussie kan volgen. Deze werkgroepen zijn gecentreerd rond de thema's: BdL als pacifist, BdL als vredesdenker (sociale verdediging), BdL als christen-socialist, BdL als anarchist, BdL als antimilitarist en BdL als vrijdenker en humanist. Ieder kan aan twee werkgroepen deelnemen.
Vanwege de voorbereidingen van dit kongres is het dringend gewenst dat belangstellenden zich tevoren aanmelden met een opgave van de werkgroepen die ze verkiezen.
Als bijdrage in de kosten van deze kongresdag wordt minimaal f. 2,50 per deelnemer gevraagd, te betalen aan de zaal. Deelnemers moeten zelf voor een lunchpakket zorgen; thee, koffie en frisdrank is ter plaatse verkrijgbaar. De Klop is vanaf 10.00 uur geopend. Aanmelding graag zo spoedig mogelijk via De As, postbus 35061, Rotterdam.



TIJDSSIGNALEMENTEN

Ingrid van Santen

In de kunsthistorie geldt het jaar 1980 langzamerhand als het beginpunt van een nieuw tijdperk. Daarmee is een begrenzing aangebracht met de voorgaande periode. De jaren 1960 - 1980 gaan als apart tijdvak de geschiedenis in. Men brengt een kader aan, waardoor het mogelijk wordt om de ontwikkelingen in de afgelopen twintig jaar in kaart te brengen en daarmee probeert men greep op de eigen tijd krijgen.

Het Stedelijk Museum in Amsterdam organiseerde in 1982 de tentoonstelling " '60-'80. Attidudes/Concepts/ Images" als terugblik op deze jaren, maar ook om een kontour van de toekomst aan te geven. Met de tentoonstelling "Jonge Italianen" in 1980/81 hadden zij het fundament van hedendaagse ontwikkelingen in de kunst gelegd. In de begeleidende folder wordt uiteengezet dat deze kunstenaars zich afzetten tegen de vorige generatie. "De Jonge Italianen willen niets weten van theorieën en filosofieen: zij distanciëren zich nadrukkelijk van konceptkunst, objektkunst, minimale kunst. Zij houden zich evenmin bezig met politieke en sociale ideologieën. De utopie heeft afgedaan en er is alleen het eigen, geïsoleerde ik." De zeven Italiaanse kunstenaars, waaronder S. Chia en
en E. Cucchi, vormden geen groep, maar hadden wel overeenkomstige uitgangspunten. Daarvan was de aandacht voor individuele gevoelens en ervaringen het belangrijkste.
Na deze introduktie bij het stedelijk Museum volgden andere musea met exposities van jonge kunstenaars. Jonge schilders - veelal geboren in de jaren vijftig - uit de VS, Duitsland, Frankrijk en Nederland vulden de zalen met hun grote, kleurige doeken. Want het schilderij, dat door vele kunstenaars sinds de jaren zestig dood verklaard was, werd opnieuw het medium van deze nieuwe generatie. Met een losse expressionistiese penseelstreek worden merendeels figuratieve voorstellingen verbeeld. Daarmee is het vertellende element weer terug in de kunst. De vraag werd opgeworpen in hoeverre deze nieuwe kunst konservatieve elementen bezit. Er onstond een diskussie over de dood van de avantgarde; een diskussie die tot op de dag van vandaag nog wordt gevoerd.
Het begrip avantgarde werd in de jaren zestig en zeventig verbonden aan het experiment. Vanuit een kritiese houding werkte de kunstenaar met zijn beeldend materiaal. Via het onderzoek en experiment breidde hij zijn terrein uit, waardoor grenzen tussen de kunstdisciplines muziek, theater, film, foto, video en beeldende kunst vervaagden. Zo ontstonden er allerlei artistieke mengvormen zoals environments, body-art, happening en performance, waarbij gebruik gemaakt kon worden van media als video, film of geluid.
Beeldende kunst kreeg een geheel andere betekenis. "Beeldende kunst wordt ook niet gedefinieerd door statiese dan wel dynamiese eigenschappen. Zij is eeuwen lang staties geweest maar bestaat sinds decennia ook als kinetiese kunst. Ook aktie is denkbaar als beeldende kunst wanneer de aandacht op het beeldende (het tot een beeld makende) ligt en bijvoorbeeld niet op intrigue. Taal, aktie, licht, lichamelijkheid, projectie, alles kan dienstig zijn buiten de gekende middelen van schilderkunst, beeldhouwkunst en grafiek, om beelden in ons te vestigen. Daarom valt de 'performance' van de jaren '70 onder beeldende

kunst en de 'happening' van de jaren '60. Het beeld wordt daar door aktie gemaakt." (1)
Kunstenaars ruilden het doek en de verf in voor ondermeer de fysieke aanwezigheid van de kunstenaar. Bij body-art is die lijfelijke aanwezigheid een voorwaarde, maar bij de performance kunnen er ook andere mensen ingeschakeld worden en wordt er vaak gebruik gemaakt van video of projekties. Body-art en performances zijn kunstvormen die in Nederland vooral door galerie De Appel in Amsterdam zijn gestimuleerd. Hier werden vanaf 1975 de allernieuwste ontwikkelingen binnen deze kunstvormen gepresenteerd. De Appel werd steeds meer een podium voor kunstenaars, die met veelzijdige experimenten bezig waren en dit betekende een belangrijke aanvulling van aktuele kunst in musea. Op woensdagavond werden vaak performances gegeven en men hoopte begrip te wekken bij het publiek voor deze nieuwe uitingen. Het bleef uiteraard bij een selekt gezelschap dat kennis maakte met nieuwe ontwikkelingen en dat zich inspande om kijk- en luistergewoonten te doorbreken. Toch was de uitstraling van galerie De Appel enorm groot op het bestaande kunstcircuit. Rond 1980 was de performance een geaksepteerde kunstvorm en De Appel sloeg een andere weg in.

HAPPENING

De happening heeft zijn wortels in New York gedurende de jaren vijftig, met als belangrijkste persoon John Cage. Aan het begin van de jaren zestig kwam deze kunstvorm naar Nederland. Juist hier raakte de happening verweven met de akties van Provo. De eerst Nederlandse happening was "Open het Graf" in 1962 (Amsterdam), waaraan o.a. Robert Jasper Grootveld, Johnny de Selfkicker, Jan Cremer en Simon Vinkenoog bijdragen leverden. Vanaf 1965 werd vooral de naam van Grootveld verbonden met de happening, die zich rond het beeld van het Lievertje op het Spui in Amsterdam afspeelde. Happenings werden gebeurtenissen, waarbij de politie vaak ingreep en waardoor ze het karakter van rellen kregen. Volgens Roel van Duyn was de happening "een poging om tenminste het aandeel in het gebeuren dat je zou moeten hebben en dat de autoriteiten je trachten te ontfutselen te nemen. De happening is dus een demonstratie van macht die je zou willen hebben" (2)
Voor de kunstenaar, die zich met de happening en performance bezig hield, speelden musea nauwelijks een rol. De kunstenaar Claes Oldenburg schreef: "Stage = place where I paint. It should have been made clear that Happenings came about when painters and sculptors crossed into Theatre taking with them their way of looking and doing Things".
Dit had te maken met de behoefte om kunst te integreren in het dagelijks bestaan en het isolement van kunst en kunstenaar te doorbreken. Kunst diende uit haar tempel gehaald te worden en haar tentoonstellingsruimte veranderde in de straat of een theater. Om de kloof tussen kunst en het dagelijks bestaan te dichten, ontwikkelden de kunstenaars talloze mogelijkheden. Publieksparticipatie was er één van.
Behalve de pogingen om kijk- en luistergewoonten bij de toeschouwer te doorbreken, waarbij het waarnemingsvermogen geaktiveerd werd, werd het publiek uitgenodigd om deel te nemen aan kunstevenementen. De toeschouwer werd onderdeel van het kunstwerk en daarmee leek de scheiding tussen kunst en publiek opgeheven te zijn.
Deze kunstvormen, die aangevuld kunnen worden met video, environment of installaties, zijn de produkten van een periode waarin het verzet tegen bestaande normen en waarden een belangrijke rol speelde. Nieuwe kunstvormen zijn geaksepteerde kunstvormen geworden, zoals uit de koers-

verandering van galerie De Appel is gebleken.
Rond 1980 had een omslag plaats. De toonaangevende moderne kunsttenttoonstelling in Kassel, die één keer in de vijf jaar wordt gehouden en in 1982 plaats vond - "Documenta 7" - werd door de pers in het algemeen ontvangen als 'een stap op de plaats'. Rudi Fuchs, de artistiek leider van deze Documenta, herstelde in de keuze van de kunstenaars en door de manier van exposeren, de waardigheid van de beeldende kunst. De magiese aspekten van het kunstwerk werden geheiligd en gewaarborgd in de tempel van de kunst. Video, performace of environment waren bijna geheel uit het programma verdwenen, in tegenstelling tot de vorige Documenta. Kunst als staties objekt werd in ere hersteld.
Toch vormden slechts de jonge schilders een klein deel van de tentoonstelling. In de zomer van 1983 werd het duidelijk dat de Nederlandse musea, die zich bezig houden met het verzamelen van moderne kunst, zich richten op de jonge schilders. De grote, kleurige doeken van Duitsers, Italianen, Fransen, Amerikanen of Nederlanders waren een belangrijk onderdeel van de zomerexposities. Deze kunst kontrasteert scherp met intellektuele kunststromingen als Minimal Art of Conceptual Art, waarbij de idee of het proces van groot belang was.
Het gaat de jonge schilders vooral om emotionaliteit en spontaniteit. De persoonlijke ervaringswereld van de kunstenaar met haar dromen, angsten of mythen is belangrijk. De ogen worden op de innerlijke wereld gericht en de buitenwereld is van minder belang. De mens als individu wordt meer waarde toegekend dan de mens als sociaal wezen. In een aantal gevallen kreëren de kunstenaars een volstrekt subjektieve beeldmythologie, die moeilijk te doorgronden is. Zij ontwikkelen persoonlijke symbolen, gebruiken oeroude symbolen en ontlenen beelden aan de kunstgeschiedenis.
Daarnaast kunnen er beelden uit massamedia verwerkt worden. In een tijd, waarbij de mens elke dag overspoeld wordt met beeldinformatie via de krant, televisie, film, video of reklame, gaan deze beelden een rol spelen in de beeldende kunst. Stripverhalen, tekenfilms, punk-tijdschriften of popmuziek vormen een onuitputtelijke inspiratiebron. Sommige kunstenaars leggen beeldlagen uit allerlei bronnen over elkaar heen. Zo zijn de schilderijen het antwoord van een generatie kunstenaars op de eigen tijd. Idealen uit de jaren zestig en zeventig hebben geen levenskracht meer en de kunst uit de jaren tachtig ontwikkelt zich in eigen richting.
Het beeld van een nieuwe generatie.

NOTEN:

(1) Katalogus 'Aktie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland', 1979, blz. 11.
(2) idem, blz. 6.

GRAFFITI: VAN STRAATKUNST NAAR KUNSTCIRCUIT

Machteld Bakker

De New Yorkse subway verschilt in alle opzichten van alle andere metro's over de gehele wereld. De stations doen met hun spaarzame verlichting en hun woud van steunpilaren buitengewoon "unheimisch" aan, zijn ook inderdaad legendaries onveilig, maar als de trein eenmaal komt binnenrijden, kijk je je ogen uit! Een kleurig feest, een vrolijk cirkus opent zijn deuren om je binnen te laten. Je stapt in één van New Yorks zevenduizend graffiti-treinen.

Het graffiti-gebeuren heeft zich, bij mijn weten, nergens zó geperfektioneerd als in New York. Maar ook daar is het begonnen met het snel met viltstift neerkalken van een pseudoniem, de zgn. "tags", zoals je ze in heel Nederland op muren en in wachthuisjes van het openbaar vervoer ziet staan. Hier vaak met een jaartal erbij: Iggy '83, Big Cok, Bil 80; in NY vaak met het nummer van de straat waar de viltstiftschrijver woont: Angelino 183. De status van tags is gelegen in de kwantiteit. Hoe vaker je je naam hebt neergeschreven, des te beter het is. Van "reputatie" wordt pas gesproken als je je handtekening duizenden keren op de stad hebt gezet. De tags, die aan het eind van de jaren zestig plotseling opdoken, "sieren" nu nog de binnenkant van de New Yorkse treinen, maar dan wel zo, dat er geen vierkante centimeter onbenut is gelaten. De wanden, de stangen, de stoeltjes: het is één wirwar van namen en kreten in alle mogelijke kleuren viltstift.

Het èchte werk kwam pas toen de viltstift werd vervangen door de spuitbus . Getalenteerde schrijvers ontwierpen speciale lettertypen, ontwikkelden, oefenend op papier hun eigen stijl en spoten tenslotte hun naam op de buitenkant van de trein. Steeds groter, steeds mooier, steeds kleuriger. Rond 1978 gaat het niet langer alleen om de naam, maar wordt de naam onderdeel van een fantasierijke schildering, een landschap bevoorbeeld, of hij wordt omgeven door cartoonachtige stripfiguren. Uiteindelijk blijft de naam soms achterwege, maar worden de beste wensen overgebracht aan de stad of aan een speciale figuur: "Merry Christmas New York", kompleet met sneeuw, kerstbomen en de kerstman; "MOM", een ode aan de jarige moeder van een graffiti-schrijver; "Happy New Year to the Bronx".



BESTRIJDING

Inmiddels is niet iedereen blij met de vrolijk opgesierde treinen. Burgermeester Lindsay is in 1972 wanhopig. Hij spreekt van de ergste vorm van milieuvervuiling waar NY ooit mee te maken heeft gehad en geeft zijn toestemming om tien miljoen dollar te besteden aan graffiti-bestrijding. Er komt een speciale gemeentelijke schoonmaakploeg en er verschijnt een politie-eenheid met de bevoegdheid direkt te arresteren. Het helpt niets De bespoten treinen blijven voor de graffiti-haters het symbool voor alles wat er mis is met de stad New York en worden hoe langer hoe meer ook het symbool van de onmacht om daar iets aan te doen! De meesterlijke organisatie van de jonge spuitbus-kunstenaars voorkomt dat een trein langer dan 24 uur schoon en bloot door de stad rijdt. Dan is hij weer omgetoverd tot een kunstwerk. Dat gebeurt 's nachts op de rangeerterreinen, de "yards". Eenvoudig is het niet. De tekstschrijver hangt aan één hand aan een richel van het dak van de trein en steunt met z'n voeten op bouten of moeren aan de onderkant van de trein, want een perron is er natuurlijk niet op die yards. Met zijn vrije hand bespuit hij de gehele trein van boven tot onder, van kop tot staart. En behalve dat hij de mooie vlakverdeling in de gaten moet houden, moet hij ook nog opletten of er geen politiehond komt snuffelen!

"Sprayer" word je dan ook niet zomaar. De organisatie doet denken aan de opzet van de Middeleeuwse gilden. Van leerling via gezel tot meester. Als een beginnende sprayer er blijk van kan geven over een eigen stijl te beschikken, wordt hij "toy", hulpje van een "master". De meester leert hem de kneepjes van het vak, niet alleen in kunstzinnig opzicht, de techniek van het spuiten, maar vooral ook prakties: het ontlopen van agenten, bewakers en honden.

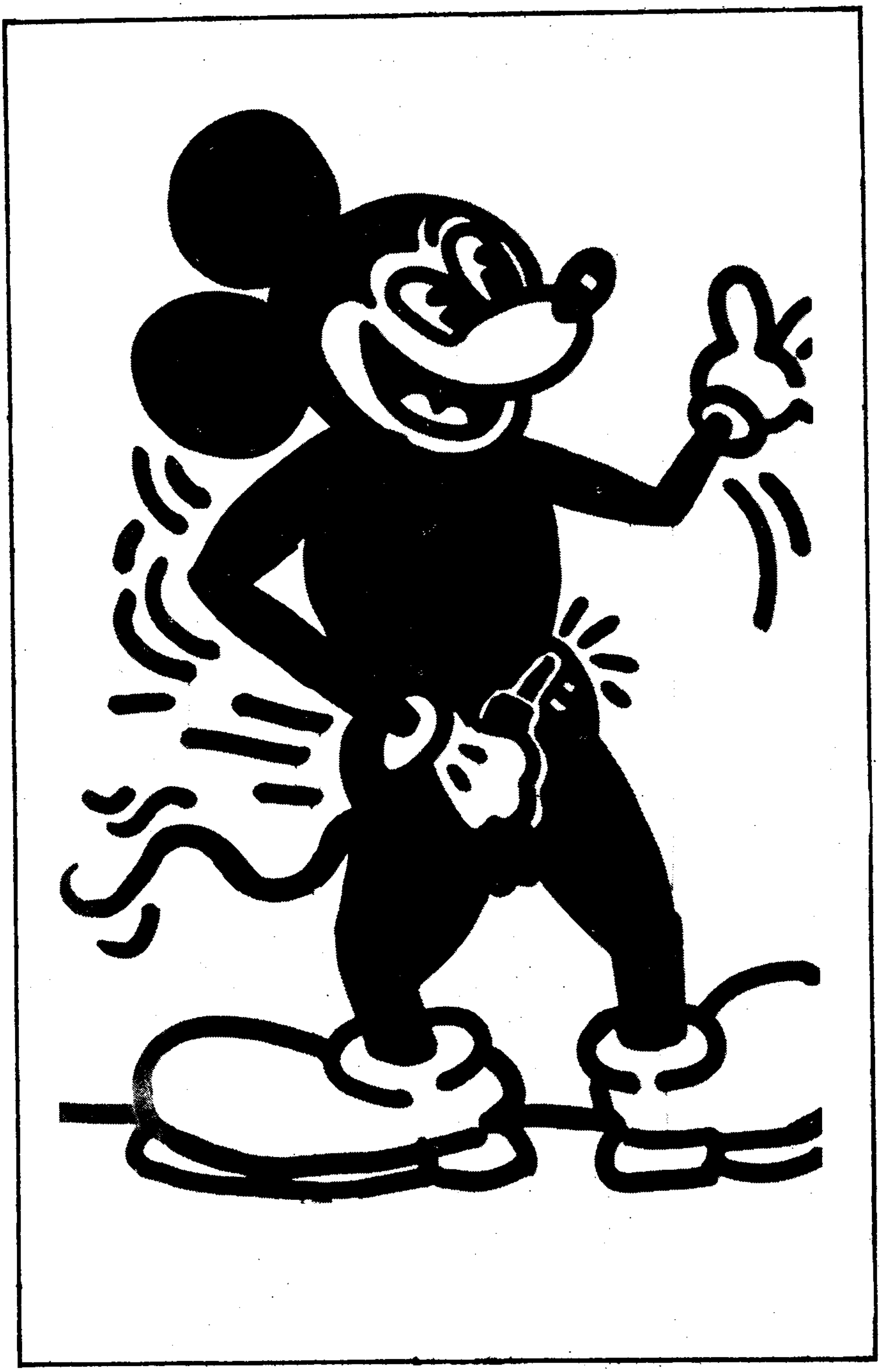
Als een toy voldoet, wordt hij zelf master, enkelen brengen het zelfs tot King. Een King krijgt meestal een eigen subwaylijn tot zijn artistieke beschikking, waar een ander met zijn spuitbus vanaf moet blijven. En omdat alle sprayers elkaar kennen, gebeurt dat ook. De absolute top werd in NY gevormd door graffiti-schrijver LEE, die het tot King of the City bracht. Om van toy op te klimmen heb je niet veel tijd. Je wordt toy rond je tiende jaar en uiterlijk op je achttiende verjaardag is het afgelopen met je kunstzinnig avontuur, want mocht je dan gepakt worden, dan is een strafblad het gevolg.

Zoals elk vak heeft ook het sprayersambt zijn eigen jargon. Naast de benamingen voor de verschillende trappen in de hiërarchie zijn er de benamingen voor verschillende manieren waarop je een trein kunt bespuiten. Twee- of drieletterwoorden heten "throw-ups" Langere woorden zijn "pieces". Een naam omgeven door een schildering is een "top-to-bottom" afgekort TOB. Wanneer er met een schildering meerdere wagons gemoeid zijn, heet dat een "Ends-to-ends", terwijl een héle beschilderde trein een "whole car" wordt genoemd.

Uiteraard hebben de verschillende lettertypen, zoals in heel de grafiese wereld, hun eigen benamingen. De graffiti-kunstenaars hebben er enkele aan toegevoegd: de hot-dog-letter, de earthquake-letter, de 3-D letter. De term wild-style staat voor elk onleesbaar schrift.

Tot slot zijn er talloze benamingen voor het aanbrengen van de graffiti: getting up, getting around, getting over en getting the name out zijn er een paar.

Naast alle maatregelen die zijn genomen om graffiti te bestrijden, zijn er ook heel wat pogingen ondernomen om het jonge spuitbusvolkje in te kapselen. Van de straat af - de workshop in! Zwaar gesubsidieerde stapels teken-





papier en honderden spuitbussen voor de graffiti-schrijvers, die op die manier, mooi georganiseerd, hun talenten konden ontplooien. De spuitbussen werden echter zelden weer in de kast terug gezet, maar verdwenen in de jassen en tassen om 's nachts weer tevoorschijn te komen, want de spanning van de yard kon de workshop niet geven. De meeste workshops werden dan ook een flop.

Maar niet alleen de overheid probeerde de graffiti-schrijvers van de straat te halen. Ook New Yorkse galeriehoudsters die van mening waren, dat graffiti dè nieuwe kunstvorm was, probeerden de sprayers naar hun salons te halen en lieten hen daar op linnen en muren hun artistieke gang gaan, daartoe aangemoedigd door kollektioneurs. Tal van graffiti-schrijvers maakten de sprong van yard naar atelier en verdienden er een hoop geld mee. 's Nachts doken zij weer de yard in en zo kon er op een morgen een trein komen binnenrollen met de tekst: "For the ladies in my life who save my graffiti". Eén van hen is LEE (Quinones), de eerder genoemde King of the City van NY. Via de galerie kreeg hij ook opdrachten in het buitenland. In Nederland bewerkte hij muren in opdracht van de American Graffiti Gallery en van het Rotterdamse Lijnbaancentrum. Andere beroemd geworden graffitikunstenaars zijn oa Quik, Zephyr en Keith Haring.

KEITH HARING

Voor degenen die afgelopen zomer de Dokumenta in Kassel hebben bezocht, zal de naam van Keith Haring niet onbekend zijn. Immers, werk van hem was daar te bewonderen. Haring maakt cartoonachtige tekeningen, die zich laten lezen als een rebus. Via zijn tekeningen wil hij informatie geven, zonder woorden. De tekeningen zelf zijn taal. De taal van Keith Haring, die, hoewel hij vol symboliek zit, zelden tot misverstanden leidt. Zijn boodschappen zijn helder en duidelijk en reflekteren steeds het leven van de mens in de grote stad. Zijn boodschappen zijn als het ware een maatschappij-analyse, maar zonder de betweterigheid van zo-is-het! Veeleer funktioneren de tekeningen als kritiese vraagtekens bij bestaande maatschappelijke situaties.

Zoals je met 26 letters van het alfabet bibliotheken kunt volschrijven, zo

heeft Keith Haring ook niet heel veel tekens nodig om zijn informatie door te geven. Een andere ordening, een andere kombinatie van zijn tekens leidt, net als in de "echte" taal tot een andere betekenis. Het teken dat zijn "handelsmerk" is geworden, is een kruipende baby, omgeven door een stralenkrans. De "stralende" baby is het symbool voor leven, energie, geluk en het positieve in de menselijke wereld. Als tegenhanger heeft hij een zwart-wit gestreepte rechthoek, die ontstond als een gebouw met ramen, maar die later werd gereduceerd tot een symbool voor de neutronenbom, voor de dreiging van vernietiging. Haring gebruikt meer van die tegengestelde symbolen: de vliegende schotel en de pyramide. De vliegende schotel symboliseert een onbekende hogere beschaving en dient meestal ter relativering van aardse machten als politiek en religie. De pyramide symboliseert uiteraard een oude, verloren gegane beschaving. De mensfiguur is altijd geslachtloos en onpersoonlijk: geen ogen, geen eigen gezicht. Zijn werk wemelt verder van de Mickey Mouse figuurtjes, als symbool van de Amerikaanse popkultuur, maar ook omdat het iets uit Harings eigen jeugd is, dat hij gewoon plezierig vindt om te tekenen. Een laatste veel voorkomend symbool is de blaffende hond, die model staat voor de natuur. Hoe de tekens ook geordend zijn, de boodschappen zijn altijd cynies en vol van dreiging. Haring ziet weinig rooskleurigs in de hedendaagse maatschappij. Maar ondanks zijn cynisme, is zijn werk niet somber. Het is zelfs charmant, zowel door de primitieve lijnvoering als door de vrolijke Mickey Mouse figuurtjes.

Dat Haring is doorgedrongen tot de Dokumenta, betekent niet dat hij afscheid heeft genomen van zijn oorspronkelijke werkterrein: de New Yorkse subway. Nog steeds maakt hij er zijn tekeningen, niet op de treinen, maar op de advertentieborden. Als de advertentie-termijn om is, worden de borden beplakt met effen zwart papier. Dat gebruikt Haring als ondergrond voor zijn tekeningen. Het liefst werkt hij overdag, als er veel mensen op de perrons zijn, die hem aan het werk zien en er samen over praten. Haring houdt van de band tussen hemzelf, als kunstenaar, en het publiek.

Toen de mensen er steeds nieuwsgieriger naar werden, wie toch die man was die al die kruipende babies tekende, begon hij met het uitdelen van buttons met ook weer dat stralende baby-figuurtje erop. Zo verbindt hij de mensen met zijn werk.

Keith Haring beschouwt de ondergrondse als de beste vorm van exposeren. "Iedereen kan het zien, elk station is mijn galerie. In principe beschilder ik alles, maar de laatste tijd vooral vazen (....) Een aantal van die vazen gaat ook naar de Dokumenta. Maar het blijft merkwaardig, graffiti op een bourgeoisobjekt als een vaas. De mensen die ze kopen, kijken er op straat niet naar en vinden het maar smerig, maar op onze vazen vinden ze het prachtig, ze betalen er grif voor".

Graffiti, inderdaad, van straatkunst tot kunstcircuit!!

BRONNEN:

- *Riki Simons Subway-graffiti in New York/Kunstzinnige deliquentjes; NRC Handelsblad 25-3-'83.*
- *Sandra van Beek, Een handtekening onder de grond; De Volkskrant, 25 - 6 - 83.*
- *Graig Castleman, Getting up; Cambridge, 1983.*
- *Herbert Kohl, Golden Boy as Anthony Cool; New York, 1972.*
- *Kunstschrift Openbaar Kunstbezit, De zomer van '83, 1983; nr. 4, p. 112.*
- *Museumjournaal, 1982; nr. 3, pp. 140 ev.*

LOSSE EXEMPLAREN

Zolang de voorraad strekt zijn nog de volgende afleveringen van De As verkrijgbaar: nr. 28 (kropotkin), nr. 36 (Europa), nr. 38 (Bedrog van het Kapitaal), nr. 41 (Gezondheidszorg), nr. 42/43 (Proudhon), nr. 44/45 (Onkruit en antimilitarisme), nr. 46 (USA), nr. 47 (Geweld), nr. 49 (Sociale aktie), nr. 53 (De staat van verzorging), nr. 55/56 (Politieke vorming), nr. 58 (Koöperaties en kollektieven), nr. 59/60 (Anarchistiese perspektieven), nr. 61 (Marx) en nr. 62 (Bart de Ligt).
Bestellen door storting van f. 4,95 per exemplaar, resp. f. 6,95 voor een dubbelnummer en voor nr. 61 en nr. 62 op postgiro 4460315 van De As in Den Haag.



JOHN CAGE, EEN AMERIKAANSE KOMPONIST

Huib Emmer

"I regulated the form and the movement of every consonant and with instinctive rhythms, I prided myself on inventing a poetic language accessible some day to all the senses." (1) De muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw gaat over de uitbreiding van de muzikale taal en over de uitbreiding van het begrip komponeren. Deze eeuw, waarin het hele beeld van de wereld gedemonteerd is, heeft nieuwe muzikale uitdrukkingsmiddelen nodig. In 1911 schrijft Schönberg in zijn Harmonielehre dat van de drie eigenschappen van de klank, nl. toonhoogte, klankkleur en dynamiek, de toonhoogte (de harmonie) het meest ontwikkeld was.

Als volgende stap introduceert hij het begrip klankkleurmelodie: Zoals je van een aantal tonen een melodie kan maken, zo kun je ook van een aantal klankkleuren een melodie samenstellen. Deze gedachte wordt voor het eerst gerealiseerd in het derde deel ("Farben") van de vijf orkeststukken op 16 uit 1909. Hierin wordt een vijfstemmig akkoord eerst door twee fluiten, twee klarinetten, fagot, altviool en contrabas gespeeld; daarna wordt hetzelfde akkoord, anders gekleurd door althobo, fagot, twee hoorns, twee trompetten en contrabas gespeeld. Dan volgen andere akkoorden en andere kleuren.

Belangrijk hierbij is dat de muzikale taal vernieuwd wordt door je te richten op één bepaald aspekt ervan, in dit geval de klankkleur. Twee jaar later verschijnt het boek 'The Art of Noise' van de Futuristiese komponist Luigi Russolo, waarin hij eist dat het traditionele muzikale materiaal, toonhoogte, doorbroken wordt (net zoals de konservatoria opgeheven en de musea onder water gezet moesten worden) en dat de ruisklank een even belangrijk onderdeel wordt van de muziek als een vioolton.

Hierbij worden voor het eerst in de muziek de geluiden uit de omgeving gezien als muzikaal materiaal; het nieuwe tijdperk van de machine en de snelheid moest hoorbaar worden gemaakt en vanuit dat idee werd het geluid van razende treinen, staalfabrieken, mensenmassa's, een muzikale parameter. Zijn poging om de ruisklank in de muziek een plaats te geven bestond uit het ontwerpen van een nieuw instrument: de Intonarumori, deze waren in staat een breed skala aan ruisklanken te produceren. De invloed van deze apparaten is echter nihil gebleven, omdat ze erg beperkte artikulatiemogelijkheden bezaten, bijvoorbeeld geen korte attacks, en omdat Russolo ze niet opnam in een nieuwe grammatika. Het enige apparaat dat een wezenlijke muzikale verandering teweeg heeft gebracht is de tape-recorder; een apparaat dat niet speciaal voor de muziek gebouwd werd en waarvan de muzikale toepassingsmogelijkheden slechts een deel vormen.

Imitate the sands of the Ganges who are not pleased by perfume and who are not dusgusted by filth" (2).

In Amerika wordt het klankbegrip uitgebreid door komponisten als Ives, Partch, Cowell, Ruggles, Varèse en Cage. De relatie tussen nieuwe, ongehoorde klanken en muzikale taal wordt bij Edgar Varèse op doorslaggevende wijze aan de orde gesteld. *"My wife, the tape recorder"* (3).

Varèse spreekt over muziek als georganiseerd geluid, klank als primair kompositories basismateriaal. Hij is de eerste komponist geweest die de klank als zelfstandig onderdeel van de vorm heeft opgevat en het als zodanig kom-

poneert, samenstelt. Hij heeft slagwerk sirenes, puur elektroniese en konkrete geluiden in een grammatika ondergebracht die ten grondslag ligt aan een aantal stukken waarin niet alleen ongehoorde klanken en klankkombinaties voorkomen, maar die ook een nieuwe muzikale *vorm* heeft opgeleverd. Zijn "vrijmaking van de klank" speelt zich dan ook op meerdere niveau's af: de ongehoorde klanken generen een ongehoorde vorm.
Evenals Varèse is Cage geïnteresseerd in klank als kompositories uitgangspunt. Maar het werk van Cage beweegt zich in een totaal andere richting; steeds verder weg van de Westeuropese opvattingen over o.a. vorm, taal, samenhang. De vorm van de stukken van Cage is gebaseerd op een denken in tijdslengtes, duren. De negentiende eeuwse muziek ging uit van de toonhoogte, harmonie; de harmoniese ontwikkeling bepaalde het tijdsverloop van een kompositie. In deze eeuw wordt de vorm van een kompositie steeds meer bepaald door tijd, ritme, (Varèse, Strawinsky, Messiaen). Het werk van Cage heeft een open, niet op ontwikkeling gerichte struktuur die uit duren bestaat en ingevuld kan worden met klank. In de vroege werken - vooral slagwerk en geprepareerde piano - is de keuze van deze klanken een uiting van zijn persoonlijke voorkeur. Binnen een streng gestruktureerd tijdsraster wordt door hem selektief gekozen welke geluiden er wel of niet in zullen klinken; tijd en dat wat erin klinkt worden van elkaar losgekoppeld.
In de late jaren veertig ontdekt Cage dat het werken met de tabellen, waarmee hij de duren samenstelt, ook toepasbaar is op de geluiden die in een kompositie voorkomen. Niet alleen ritmiese principes, maar ook de geluiden zelf konden via tabellen geproduceerd worden zonder tussenkomst van persoonlijke smaak en leidden tot verrassende, ongehoorde resultaten. "Over het kyrie uit de Messe des Pauvres: *a music which always reminds me of Dante's Inferno and strikes me as a kind of pre-electronic music.*" (4)
Vanaf deze tijd gaat Cage zich dan ook intensief bezig houden met de Zen-filosofie (alles in de wereld is aan elkaar gerelateerd) en gaat het toeval, kansoperaties met gebruik van de I Ching, een steeds grotere rol spelen. Cage gebruikt toeval als strategie om de beperkingen van de persoonlijke voorkeur te ondermijnen en uit te wissen.
Begin jaren zestig wordt in de literatuur op overeenkomstige wijze het toeval in de literatuur opnieuw geformuleerd door Brion Gysin en William Burroughs. De cut-up techniek is gebaseerd op montagetechnieken die al lang bij de schilderkunst en de film in gebruik waren. In de eerste teksten met de cut-up techniek werden de meest uiteenlopende teksten gekombineerd (variërend van gedichten van Rimbaud tot artikelen over New Clues to Cancer Cures, over meerstemmigheid gesproken).
In zijn simpelste vorm ziet het er als volgt uit: knip een pagina van jezelf of van anderen in diverse stukken en verander, permuteer, de volgorde zodat er een andere tekst ontstaat met een nieuwe betekenis; essentieel is dat je door je eigen gekonditioneerdheid heen knipt en opnieuw kijkt. *"Hospitals are unbelievable. When I was dying I had to write my name on a check".* (5)
In 1952 schrijft Cage twee stukken die zijn houding ten opzichte van de muziek zeer helder samenvatten: het stuk 4'33" en de eerste na-oorlogse happening op het Black Mountain College. Bij Cage is het denken in duren van groot belang, omdat duur niet alleen vorm kan geven aan geluid, maar ook aan niet-geluid: stilte. Het gevolg van het denken in duren is dat stilte een even grote strukturele betekenis krijgt als het geluid. Stilte is niet meer het afwezig zijn van geluid tussen twee delen van een symfonie, geen expressief middel in dienst van drama. De konse-

kwentie hiervan is dat stilte een totaal andere inhoud gaat krijgen: de geluiden uit de omgeving die niet een onderdeel vormen van een muzikale bedoeling worden stiltes genoemd, maar zijn dus in feite geluiden.
Als illustratie van het feit dat absolute stilte in de natuur helemaal niet bestaat, verteld hij vaak het verhaal van de proef met de echoloze kamer. Hierin bleef hij twee geluiden horen, een hoge en een lage; de hoge was zijn bloedsomloop en de lage zijn hartslag. Vanaf dit moment kan in de muziek van Cage elk geluid of elke aktiviteit muzikaal materiaal zijn. "*A whole day of life is like a whole day of television, T.V. never goes off the air once it starts for the day*" (6) Deze uiterst konsekwente konklusie laat Cage horen in het stuk 4'33". In dit stuk is het enige dat de pianist doet het openen en sluiten van de klep om aan te geven dat het stuk begint en eindigt; in de tussenliggende tijd wordt er niet gespeeld maar geluisterd naar de geluiden van de omgeving, waar je in een dergelijke konsertsituatie nooit naar luisterde. Een verbogen stilte, de witte klank van de omgeving die geen bedoeling heeft.
Cage wil de klank zo konkreet mogelijk, zoveel mogelijk ontdaan van traditie of smaak presenteren. In die zin wordt hij vaak vergeleken met Marcel Duchamp, die al in 1917 de begrippen auteur, werk, authenticiteit totaal vervreemdt en uitholt door een pisbak te signeren. Voor Duchamp is dat wat je denkt als je een objekt waarneemt belangrijker dan wat je ziet. De ervaring gaat niet over kijken maar over denken. "*Lean on elbow*" (7)
Morton Feldman, een leerling van Cage, heeft op een groot verschil gewezen: Duchamp wil zijn voorwerpen een grote konseptuele lading geven - een sneeuwschop met als titel 'in het vooruitzicht van een gebroken arm' - terwijl Cage de klank juist los maakt van idee, taal en direkt laat horen. Dus niet een idee over de klank, maar de klank zelf.
"*The movies make emotions look so strong and real whereas when Things really happen to you it's like watching television. You don't feel anything*". (8)
Cage hoort niets voor hij het gehoord heeft, hij noteerd geen klank-voorstelling, maar ontwerpt met gebruikmaking van de meest uiteenlopende vormen van grafiese notatie, een situatie waarin de uitvoerders verantwoordelijk zijn voor het klinkend resultaat. Het kompositieproces - eerst luisteren, dan noteren - is een uitvoeringsproces - eerst noteren, dan luisteren - geworden; de grenzen tussen komponeren en uitvoeren worden steeds vager "*Touch nose and ears; click*" (9)
De open vorm gaat hier betekenen: open voor elke aktiviteit, elke vorm van produktie (muziek, poëzie, dans, politiek). "*Is that what pop-art is all about? Yes, it's liking things. And liking things is like being a machine? Yes, because you do the same thing every time, you do it over and over again*". (10)
Deze uitvoeringssituatie, waarbij mensen moeten samenwerken zonder dat één persoon zegt wat er moet gebeuren weerspiegelt Cage zijn ideeën over de maatschappij; hij wil niet het geluid maar de mensen veranderen. "*Say you were going to buy a $ 200.000 painting, I think you should take that money, tei it up and hang it on the wall*" (11)
Hij wil de planeet bewoonbaar maken - revolutie - en dit kan alleen als diegenen die hem bevolken een andere instelling krijgen ten opzichte van de bestaande maatschappelijke en kulturele verhoudingen. "*I don't want to get to close, I don't want to touch things*" (12)
Muziek is daarbij één van de middelen die de waarneming kunnen vernieuwen. "*My favourite piece of sculpture is al solid wall with a hole in it to frame the space on the other side*"(13)

De methode die Cage hanteert om tot dit open bewustzijn te komen is om zich buiten de muzikale taal *("What are newspapers doing but selecting the ugliest sound for play-back"* (14), buiten de traditie op te stellen en vandaar uit te opereren. *"Cold mineral silence as word dust falls from demagnitized patterns"* (15)

De radikaliteit van deze houding, het dwars door alles heengaan, blijft buitengewoon leerzaam.

"Very simple. Television, that is what they called it long ago. On the ceilings are. screend. They transmit what is above the earth - the sky, the clouds" (16).

CITATEN

(1) Arthur Rimbaud
(2) I Ching
(3) Andy Warhol
(4) Edgar Varèse
(5) Andy Warhol
(6) Andy Warhol
(7) John Cage
(8) Andy Warhol
(9) John Cage
(10) Andy Warhol
(11) Andy Warhol
(12) Andy Warhol
(13) Andy Warhol
(14) William Burroughs
(15) William Burroughs
(16) Stanislav Lem



EEN ANARCHISTIESE ESTETIKA, EEN INLEIDING

Michael Scrivener

Hoewel de uitdrukking 'marxistiese estetika' veel gebruikelijker is dan de term 'anarchistiese estetika' (1), heeft de verbinding van anarchisme met kunst een grote diversiteit aan zowel kunstuitingen als theorieën opgeleverd. William Godwin, de eerste anarchistiese filosoof, was een vernieuwend schrijver. Hij beïnvloedde Shelley, de eerste die je een 'anarchisties' dichter zou kunnen noemen. Thoreau, Tolstoy, Octave Mirabeau, Gustave Landauer, de Franse symbolisten van de negentiger jaren van de vorige eeuw, Ben Traven, Paul Goodman en Ursula LeGuin, zijn enkele anarchistiese dichters, roman- en toneelschrijvers.

Voorts zijn er talrijke andere auteurs die door anarchistiese ideeën beïnvloed werden dan wel een estetiese theorie en praktijk hadden die wat weg had van een anarchistiese: William Morris, Oscar Wilde ('The form of government that is most suitable to the artist is no government at all'), Eugene O'Neill (stuurde werk op naar Emma Goldman toen zij gevangen zat voor anti-oorlogsaktiviteiten) William Blake, Franz Kafka (die in Praag gearresteerd werd na het bijwonen van anarchistiese bijeenkomsten). D.H. Lawrence, Henry Miller, de Dada-dichters, de surrealisten, Ibsen en vele anderen. In de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de grafiek was het anarchisme *de* dominante invloed van ca. 1880 tot de bolsjewistiese machtsgreep in Rusland.(2) In de muziek had Richard Wagner, ooit Bakoenin's vriend en wapenbroeder (3), een aanzienlijke invloed op de anarchistiese ideeën over sociaal geïntegreerde kunst en revolutionaire kultuur. In de 20e eeuw hebben anarchisten echter de autoritaire ideeën van Wagner verworpen met als gevolg dat nu John Cage het anarchisme in de muziek vertegenwoordigt.

Gegeven de belangrijke rol die de avant-garde in de twintigste eeuw op èlk terrein van de kunst, van poëzie tot ballet speelt kan beweerd worden dat alle experimentele kunst anarchisties is, op zijn minst kwa tendens, zij het lang niet altijd even bewust.

Naast 'anarchistiese' kunst bestaat er echter ook een rijke traditie aan anarchistiese kunstkritiek. Van Godwin en de romantiese dichters tot de tegenwoordige theoretici, wordt de anarchistiese estetika gekenmerkt door een drietal thema's: 1.) een principiële nadruk op de absolute vrijheid van de kunstenaar en een avant-gardistiese minachting voor konservatieve kunst; 2.) een kritiek op elitaire, vervreemde kunst en een visionair alternatief waarin kunst geintegreerd is in het dagelijkse leven; 3.) kunst als maatschappij-kritiek: aangezien kunst een 'ervaring' is, is het een manier om menselijke behoeften te definiëren en vooral, te herdefiniëren en aldus een pleidooi om de sociaal-politieke verhoudingen in overeenstemming hiermee te veranderen (4). Ik wil elk van deze drie aspekten hieronder nader analyseren, waarbij ik in het bijzonder de nadruk zal leggen op de spanning die er m.i. bestaat tussen artistieke autonomie en het maatschappelijke ideaal van niet-vervreemde kunst. Ook wil ik aangeven hoe kunst en estetiese theorie relevant kunnen zijn voor de tegenwoordige

Oorspronkelijk verschenen als 'An introduction to an anarchist aesthetic' in Freedom, 40 (1979):23 (december). Enigszins bewerkte vertaling van Cees Bronsveld.

(anarchistiese) politiek.

DE AVANT GARDE

Hoewel alle kunstvormen uiteraard even belangrijk zijn en elk hun eigen avant-garde geschiedenis hebben, zal ik mij in dit artikel beperken tot de literatuur.

Toen de term 'avant-garde' in 1825 door Saint-Simon geintroduceerd werd om er de kunstenaars en "ingenieurs' mee aan te duiden die hij het bestuur van zijn nieuwe socialistiese samenleving had toebedacht, bestond er in Engeland reeds een avant-gardistiese' literaire beweging: de romantiese poëzie. *Kunst behoort m.i. tot de avant-garde, als zij de vorm en/of de inhoud van de kunst radikaal vernieuwt.*(5) Zowel de kunstenaar als het publiek zijn zich bewust van de afwijking van de norm met als gevolg dat òf het publiek zijn verwachtingspatroon wijzigt en aldus, plaatsmaakt voor de nieuwe kunst, òf het publiek wijst de nieuwe kunst af, of dat nu het gevolg is van censuur of onderdrukking, of doordat de kunst 'verdacht' of belachelijk gemaakt wordt dan wel dat men weigert van 'kunst' te spreken.

De eerste literaire avant-garde kwam op in Engeland, in een periode van grote sociale spanningen, toen de agrariese politieke instituties niet langer op de feitelijke sociale verhoudingen bleken te passen. Pas in de dertiger jaren van de negentiende eeuw was het burgerlijke institutionele apparaat voldoende ontwikkeld om een maatschappij te besturen waaraan een industrieel en agraries kapitalisme ten grondslag lag. De vernietiging van de "peasantry" door de "enclosure movement" (6), de tegenstelling tussen de groeiende maatschappelijke macht van het, tegelijkertijd, ontnemen van de politieke macht aan de middenklassen; het ontstaan van demokratiese en sekulaire ideeën van de Verlichting en de Franse Revolutie - dit alles droeg er toe bij dat een romantiese avant-garde mogelijk werd. Bij Blake, Godwin, de jonge Wordsworth, en Shelley ontstond een esteties èn politiek ideaal van kreativiteit. Blake beschreef sociale overheersing en uitbuiting als gevolgen van de geknechte verbeeldingskracht en bepleitte het afwerpen van de bewustzijnsvernauwende ketenen. Blake bestreed eveneens het onderdrukken van seks en gevoelens. De bevrijding van deze onderdrukking zou volgens Blake uiteindelijk elke sociale institutie doen veranderen. Godwin's nadruk op kreativiteit ging zo ver dat hij het uit- of opvoeren van werk door anderen dan de maker onderdrukkend en autoritair achtte. Wordsworth's vernieuwde de poëzie door haar een plaats te geven dichtbij het leven en de taal van alledag. En Shelley beargumenteerde dat ook de perceptie van kunst een kreatieve vormende daad was en dat daarom zowel perceptie als artistieke kreatie op radikale wijze gevestigde sociale begrippen ter diskussie stelden.

Kortom, het bijzondere van het romanticisme waar ik hier op doel, baseerde een radikale politiek op de estetika. Het op nieuwe manieren kreëren en percipiëren waarbij de gevestigde estetiese normen getrancendeerd worden, impliceert het ter diskussie stellen van de legitimiteit:t van de socio-politieke orde die deze normen overeind houden.

Dit radikale romanticisme werd stevig aangevallen zoniet verworpen door de bewakers van 'law and order'. Terwijl Blake te kompromisloos was voor het kulturele establishment om zich druk over hem te maken, werden Wordworth's ideeën belachelijk gemaakt.. Godwin werd zelfs zo impopulair dat hij een pseudoniem moest aannemen om te kunnen blijven publiceren!Shelley was niet zozeer impopulair: zijn meest radikale werk werd onderdrukt, weggecensureerd: het werd tijdens zijn leven domweg niet

gepubliceerd. Zelfs het weloverwogen estetiese terugtrekken van John Keats uit zaken die met politiek en maatschappij te maken hadden, vermocht de dichter niet te behoeden voor reaktionaire aanvallen: zowel zijn nieuwe 'beelden' als zijn 'heidendom' en zijn vriendschap met Leigh Hunt deed hem in de 'Cockney School', zoals die minachtend genoemd werd belanden.

De romantici verzwakten de effektiviteit van hun 'tegenkulturele ' aanval zelf ook in een aantal opzichten. In de eerste plaats suggereerden zij , als 'verklaring' van hun impopulariteit en hun falen op de markt, dat de romatiese kunstenaar een genie was, (7) ver verheven boven de gewone man. Dit versterkte de passiviteit van het publiek en mystificeerde het begrip van de artistieke kreatie. In de tweede plaats maakten de romantici zich zo druk over hun impopulariteit dat sommigen, zoals Wordsworth en Coleridge, in konservatieve kringen verzeild raakten terwijl anderen het deden voorkomen alsof poëzie een of andere hogere vorm van wijsheid was die slechts voor de enkeling was weggelegd. De romantici begrepen het avantgarde karakter van hun werk in ieder geval dus niet ten volle en stelden het soms alleen maar boven de poëzie die zij als 'populair' beschouwden. Hoewel de romantici dus de eerste avant-gardisten wàren, formuleerden zij ook de ideeën die de avant-garde konden uitschakelen door inkapseling in de gevestigde kultuur als 'hogere kunst'.

De kultus van het Genie kwam tot een romanties hoogtepunt in de figuur van Wagner, die in feite in zijn eentje een nieuwe kultuur wilde kreëren. Laat-romantiese sentimentaliteit, flamboyance en heldenaanbidding van charismatiese kunstenaars als Liszt, leidden uiteindelijk tot extreme vormen van passiviteit van het publiek en gemystificeerde kunst. De Genie-kultus ondermijnde zeer effektief de idee van een toegankelijke kunst en bevorderde daardoor het cruciale belang van de kunstkritiek als bemiddelaar tussen kunstenaar en publiek, als bepalende instantie van het onderscheid tussen goed en slecht, tussen laag en hoog. De anti-romantiese avant-garde wees echter niet alleen de Wagneriaanse kunstenaar-als-held af, maar formuleerde tevens een theorie en praktijk voor de kunst op basis van nieuwe uitgangspunten. De nieuwe avant-garde weigerde, zoals Ortega y Gasset opmerkte, de religieuze leider te spelen, die de massa's naar het ware inzicht zou leiden. De nieuwe kunst was speels en ironies en weigerde zichzelf als een morele autoriteit boven de massa te stellen (8). Het probleem in de theorie van Ortega is echter dat hij een onderscheid maakt tussen realistiese en abstrakte ('nonrepresentational') kunst, en alleen de laatste avantgardisties noemt. In feite leidde het einde van het romanticisme tot een *tweetal* avant-gardistiese stromingen: het symbolisme en het realisme (9). De realisten schokten het publiek met een nieuwe inhoud (sexualiteit, armoede, anti-militarisme, arbeidersstrijd, politieke korruptie) terwijl de symbolisten voor opschudding zorgden door hun nieuwe vormen en technieken.

Het is niet altijd even eenvoudig om een onderscheid tussen vorm en techniek te maken, want als men het bijvoorbeeld wil gaan hebben over schrijvers als Kafka en Céline dan zal men een nieuwe terminologie moeten hanteren - toch is er altijd een terugkerende spanning geweest tussen realistiese en symboliese ideeën.

Als men het literaire fenomeen dat bekend werd als het modernisme beschouwt dan ziet men de ambiguïteit van de literaire avant-garde heel duidelijk. Een traditie begint bij Flaubert, Henry James en Matthew Arnold en via T.S. Eliot, Pount, Yeats en Joyce eindigt hij min of meer bij schrijvers als Mann, Bellow en Stevens. Hoewel

de modernistiese traditie kritiese is ten aanzien van de 20e eeuwse maatschappij, wordt er heel subtiel een onderscheid gemaakt tussen legitieme en illegitieme soorten van kriticisme. Een kieskeurig soort onderscheid tussen hoge en lage kunst: Literaire produkten die als obsceen, te politiek, te onbegrijpelijk, te simolisties en te onbehouwen werden beschouwd, worden genegeerd.

Het modernisme en de diverse aanverwante kritiese scholen die tientallen jaren de akademiese wereld overheersten, vormden het filter waar de avant-garde literatuur door heen moest. (10) Als een auteur niet eenvoudigweg genegeerd kan worden dan wordt zijn of haar werk bedolven onder een lading irrelevante en pedante kritiek: de opstandige kunst van een kunstenaar wordt begraven onder een dikke woordenbrei. Het modernisme heeft ook ruimte gegeven aan een bepaalde sensibiliteit die de avant-garde altijd aangevallen heeft en die in de zestiger jaren bijvoorbeeld hevig bestreden werd door Susan Sontag (11). Deze sensibiliteit kultiveert ernst en een zekere (ernstige) ironie, kent grote waarde toe aan kompleksiteit, heeft moeite met spontaniteit en oprechtheid, ontmoedigt lichtzinnigheid, speelsheid en propaganda, onderstreept het belang van estetiese eenheid en benadrukt bovenal de scherpe scheiding tussen kunst en maatschappij. De modernist kan goed van slecht onderscheiden, hoog van laag, en is altijd zeker van een kunstwerk, hij of zij zal zich nooit voor de gek laten houden en mocht dat toch gebeuren: dan zal dat nooit worden toegegeven. Tegenwoordig verkeert het modernisme in een krisis. Niet alleen omdat vrijwel niemand modernistiese literatuur meer schrijft (de interessantste tegenwoordige literatuur is overduidelijk avant-gardisties) maar vooral omdat het modernisme tientallen jaren lang vernietigend bekritiseerd werd. Ongetwijfeld zal de burgerlijke ideologie zich op de een of andere manier herstellen en het in diskrediet geraakte modernistiese geloof vervangen door iets anders, al is op dit moment moeilijk te zeggen hoe die nieuwe ideologie er uit zal zien. (12). Als in de burgerlijke demokratieën de strijd gevoerd wordt tussen het modernisme en de avant-garde in totalitair geregeerde handen wordt de schrijver die afwijkt van de partijlijn de mond gesnoerd, gecensureerd, gevangen gezet of verbannen of zelfs vermoord. Men zou snel vergeten dat de avant-garde een optie is voor slechts weinige schrijvers: de meerderheid moet leven onder een linkse of een rechtse diktatuur.

In landen waar de literatuur serieus genomen wordt worden opstandige schrijvers tot zwijgen gebracht, terwijl in staten als de V.S. waar schrijvers de vrijheid hebben te schrijven wat zij willen het publiek slechts met grote moeite shockeren is. Als men de 'artistieke vrijheid' in de V.S. dan ook nader analyseert, dan blijkt dat diktatoriale methodes helemaal niet nodig zijn! Behalve met de universiteiten en de kritici die de modernistiese ideologie verkondigen heb je te maken met oer-konservatieve uitgeverijen die nooit een risiko nemen, zodat het nagenoeg onmogelijk is dat avant-garde schrijvers bij een grotere uitgeverij verschijnen. Ook ik heb mijn voorbeelden! De vrijheid om te schrijven betekent m.a.w. niet de vrijheid om te publiceren en een publiek te hebben. Bovendien hebben de Amerikanen zulke onbevredigende banen, dat als ze thuiskomen zij niet ook nog eens esteties uitgedaagd willen worden: zij aksepteren het konsumptieve vermaak dat de kultuurindustrie hen biedt. (13) Dus hoewel de schrijver de vrijheid heeft te schrijven wat hij wil, hebben de meeste arbeiders de vrijheid niet om avant-garde te lezen, omdat zij op hun werkplek ontmenselijkt worden en omdat avant-garde literatuur niet gemakkelijk te krij-

gen is. Toch is de vrijheid om te schrijven wat men wil niet zo onkontroversieel: de marxisties-leninistiese traditie leert anders. (14) Het verschijnsel stalinisme is overigens niet alleen verantwoordelijk voor het marxistiese konservatisme, want Marx, Engels en Lenin apprecieerden de avant-garde absoluut niet: hun smaak was honderd procent burgerlijk. Hoewel Trotsky meer voor nieuwe kunst open stond, bleef hij geloven dat de partij en de staat het recht - de plicht - hadden om 'kontra-revolutionaire kunst' en kunst die niet de belangen van de 'revolutie' diende te onderdrukken. Het konservatisme van Mao mag ik hier als bekend veronderstellen. Het duidelijkste voorbeeld wat betreft de avant-garde en het marxisme-leninisme is ongetwijfeld het lot van Majakovski, de grote futuristiese dichter die streed voor de bolsjewistiese revolutie en een link legde met de avant-garde. Hij raakte meer en meer gedesilussioneerd en benam zich, na van zijn publiek te zijn afgesneden, in wanhoop het leven (15).
In Cuba werd in 1971 de dichter Padilla gevangen gezet.
Na internationale protesten was Castro gedwongen Padilla die twee grote misdaden begaan had, te weten 'homosexualiteit' en 'avantgardistiese tendens' ('burgerlijk individualisme' zoals dat daar heet) vrij te laten. In een schokkend artikel schreef de redaktie van het linkse filmblad 'Jump Cut' dat het natuurlijk fout was om Padilla te arresteren vanwege zijn homosexualiteit maar dat men het met Castro eens was dat 'de revolutie' het recht had om kunstenaars en intellektuelen te zeggen wat zij moesten doen en sanktioneerde de onderdrukking van Padilla omdat hij een individualist en een avant-gardist was ...
Ik dacht dat dit soort denken lang geleden was uitgestorven maar ik heb ongelijk: het artikel werd ondertekend door een tiental redakteuren ..... (16)

ONVERVREEMDE KUNST

Utopia als een plaats waar kunst onvervreemd is en volgens egalitaire principes funktioneert is een idee dat algemeen gedeeld wordt in het negentiende eeuwse socialisme, van Fourier tot Marx, van Godwin tot Ruskin. Morris en Kropotkin gaven echter de meest volledige en interessantste visies op kunst in een samenleving die de vervreemding overwonnen had. Kropotkin prees in zijn Fields, Factories and Workshops de middeleeuwse estetika van een open organiese en kollektieve kultuur. Net zoals Shelley en Nietzsche de sterke mate van sociale integratie van de hellenistiese kultuur geidealiseerd hadden, idealiseerden Carlyle, Ruskin, Morris en Kropotkin de sociale kultuur van de Middeleeuwse stad, die gerund werd door gilden en ambachtslieden. Kropotkin weigerde de vervreemding van de kunst door de versnipperende specialisaties als normaal te beschouwen: alle stonden los van de politiek, de ekonomie en het sociale leven. Kropotkin en Morris zagen een visionaire kunst die het sociale leven in al zijn facetten doordrong. Huizen, straten, tuinen, dorpen en steden zouden ontworpen worden met als eerste zorg een gevoel voor schoonheid. De voorwerpen uit het dagelijks leven - keukengerei, gordijnen, tafels, meubels - zouden de estetiese waarden van de maatschappij moeten reflekteren. Niet alleen zou de omgeving vorm gegeven moeten worden in overeenstemming met de logika van de schoonheid, ook de produktieve aktiviteit zèlf zou door de estetika bezield moeten worden. In de anarchistiese samenleving zou men diverse vaardigheden aanleren en deelnemen aan diverse nuttige aktiviteiten, zich konsentrerend op dat wat het meest interessant gevonden werd. Vervelend werk dat kollektief verricht wordt, verliest bovendien zijn onderdrukkende last, aan-

gezien niemand dit werk meer *altijd* doet. De mensen zijn vrij zich op verschillende terreinen te ontwikkelen. De estetiese ideeën van Kropotkin hebben echter iets storends omdat hij het ideaal van de niet-verveemde toekomst gebruikte om de avant-garde in diskrediet te brengen. Nietzsche, de esteten, de symbolisten en de nieuwe anarchisten die allen sympatiek stonden tegenover de avant-garde werden door Kropotkin 'bourgeois-individualisten' genoemd, gemakzuchtig en onverantwoordelijk en hoewel Proudhon Courbet's realistiese schilderijen tegenover het akademiese establishment had verdedigd in zijn De principe de l'art et de la destination (1865), werkte de latere invloed van Proudhon's ideeën de avant-garde tegen en moedigde veeleer geëngageerde kunst aan, een kunst die nauw aansloot op de aspiraties van de sociale beweging. Tolstoy veroordeelde zoals bekend bijna alles dat kunstenaars ooit produceerden, inklusief zijn eigen romans, omdat die kunst dekadent, niet eties en niet religieus was. Godwin, Bakoenin en Stirner waren - en ik ben blij dat ik dat zeggen kan - estetiese libertairen, maar het feit dat drie belangrijke anarchistiese theoretici dat niet waren, verdient een analyse.

In Ursula's LeGuin's utopiese roman 'The Dispossessed'(1974) is de hoofdpersoon, Shevek, een 'grensverleggende' wetenschapper wiens originaliteit het egalitaire etos van de anarcho-syndikalistiese samenleving verstoort. Haar roman suggereert dat elke samenleving, zelfs een die volgens anarchistiese principes en met de idealen van wederzijdse hulp en solidariteit georganiseerd is, elke uiting van avant-gardisties individualisme verdacht zal vinden (19). De avant-garde schijnt antisociaal te zijn zelfs als die dat niet is. Dit probleem dat in het boek zo duidelijk naar voren komt laat zich als volgt herformuleren: libetairisme kan niet zonder individualisme. Als Shevek's maatschappij hem vervolgt vanwege zijn wetenschappelijke theorieën vertoont het immers autoritaire trekken, ook al ontbreekt de staat. Het setetiese konservatisme van Tolstoy, Proudhon en Kropotkin suggereert de mogelijkheid van een autoritair systeem dat niet door een staat of een kapitalistiese heersende klasse wordt opgelegd, maar door een egalitaire samenleving. Heeft een samenleving, het recht om artistieke produktie te reguleren? Een anarchist zal met een ondubbelzinnig Neen moeten antwoorden, omdat zonder een onbeperkte artistieke vrijheid een libertaire maatschappij niet lang libertair blijft. Het onderscheid dat Kropotkin, Proudhon en Tolstoy maken tussen 'avant garde' en geëngageerde kunst is daarom niet zo gelukkig. Er zijn niet zoveel anarchistiese geëngageerde kunstwerken, (20) maar die er dan waren, waren veeleer avant-gardisties door hun inhoud Tenzij kunst onakseptabel is voor het kulturele establishment vanwege vorm en/of inhoud kan zij voor anarchisten nauwelijks interessant zijn, zodat Kropotkin's onderscheid in feite vals is. Er zijn bepaalde *soorten* van avantgarde kunst waarvan sommigen inderdaad geëngageerd genoemd zouden kunnen worden. Het probleem met Geëngageerde Kunst, van het soort dat doorgaans door marxisten gemaakt wordt, is dat het niets verteld dat we al niet wisten. Avant-garde kunst is daarentegen avontuur, probeert nieuwe werelden te ontdekken, een nieuwe start te maken.

Hoewel de utopiese visie op niet-vervreemde kunst een onmisbaar aspekt is van het ananrchisme moet het geen knuppel zijn waarmee de avantgarde wordt neergeslagen. Ik zeg hiermee niet dar alles wat zich als avant-garde aandient daarom goed is, maar wel dat kunst nieuwe gebieden, met vorm en inhoud, moet bestrijken wil het werkelijk verschillen van burgerlijke of totalitaire kunst.

KUNST ALS MAATSCHAPPIJKRITIEK

Nadat Alexander Berkman en Emma Goldman achtereenvolgens uit de V.S. en de Sovjetunie werden verbannen, werden zij, terwijl het fascisme gestadig groeide, door de verschillende staatsburokratieën in Europa en Canada op de hielen gezeten. Hoewel Goldman en Berkman het verraad van de Russiese sociale revolutie door de bolsjewieken aan de kaak stelden wilde internationaal links daar niets van weten. Pas in de vijftiger jaren werd toegegeven dat er aan het Sovjet 'kommunisme' toch wel wat problemen kleefden. Goldman stelde dat die problemen niet alleen maar bestonden uit ekonomiese uitbuiting en de staatsmacht. Hiermee werd immers niet verklaard waarom zoveel arbeiders het fascisme bleken te steunen, waarom zo veel arbeiders de Eerste Wereldoorlog toegestaan hadden. In 1927 schreef zij aan Berkman: "De hele school, Kropotkin, Bakoenin en de rest hadden een kinderlijk vertrouwen in wat Kropotkin 'de kreatieve geest van het volk' noemde. Al sla je me dood ik zie zoiets niet. Als het volk zo kreatief was, zou het dan duizend Lenin's gelukt zijn om opnieuw de Russiese massa's de strop om de nek te leggen?" (21)
Hèt probleem was voor Goldman m.a.w. het 'authoritarianism', de bereidheid om politiek gezag te aksepteren. Voordat de leden van de Frankfurter Schule en Wilhelm Reich aan hun studie van de psychologie van het fascisme begonnen waren, hielden Berkman en Goldman zich bezig met de analyse van overheersingsmechanismes. Het negentiende eeuwse socialisme, van utopisten tot marxisten en anarchisten, hadden een beweging opgebouwd en theorieën ontwikkeld die voornamelijk betrekking hadden op de dynamiek van de uitbuiting. Het totale failliet van de arbeidersbeweging tijdens de Eerste Wereldoorlog na de bolsjewistiese machtsgreep en de opkomst van het fascisme maakte een nieuwe revolutionaire theorie die de overheersing als uitgangspunt had, noodzakelijk.
Emma Goldman was buitengewoon gevoelig voor dit probleem. Zij hechtte grote waarde aan individualisme en avant-gardistiese kunst (22). De 'Mother Earth Press' publiceerde Oscar Wilde's 'Soul of man under socialism', steunde het avant-garde theater van o.a. Ibsen en beval haar lezers het werk van Nietzsche aan. Ten tijde van de Spaanse burgeroorlog, (ondanks haar kritiek op de anarchosyndikalisten i.h.b. de deelname aan het volksfront, bleef zij de revolutie steunen) formuleerde zij een 'theory of domination'.
Als de belangrijkste faktor bij overheersing de uitbuiting is dan ligt het voor de hand om kunst, in het bijzonder avant-garde kunst, ondergeschikt te maken aan de klassenstrijd. Als overheersing-op-zich echter even belangrijk geacht wordt als uitbuiting dat biedt kunst, in het bijzonder de avant-garde, een mogelijkheid voor 'ervaring'. De avant-garde, werkzaam op de grenzen van het bewustzijn, maakt libertaire 'breuken' met de gevestigde werkelijkheid mogelijk. Om te ervaringen te begrijpen, die voor zo'n groot deel gevormd en bepaald worden door faktoren die buiten het individu liggen, moet men uitstijgen boven het konsumptieve vermaak dat de kultuurindustrie biedt. Ook moet men uitstijgen boven de negentiende-eeuwse anarchistiese en marxistiese theorievorming voor zover de veronderstellingen daarvan niet langer adekwaat zijn. Elk aspekt van het moderne leven is getekend door het autoritaire ontwerp: Van jongst af aan wordt geleerd om gezag te aanvaarden, om burokratiese procedures te aksepteren, om beslissingen aan deskundigen over te laten, om behoeftes te beperken. De sociale wereld waarmee mannen en vrouwen dag in dag uit gekonfronteerd

worden is totalitair, absoluut georganiseerd zonder vrijplaatsen waarin men een tegenkulturele oppositie zou kunnen formuleren. (23)
Een van de meest ontmoedigende aspekten van links uit de zeventiger jaren was het terugvallen op de op uitbuiting gebaseerde politiek en het herleven van een kultureel konservatisme. De op uitbuiting gebaseerde politiek kan en zal worden overgenomen door de 'liberals', de sociaal-demokraten, de vakbondsburokraten en de kommunistiese partijen: In het westen is het niet de uitbuiting als zodanig maar de totale kultuur die de kreatieve autonomie in de weg staat. Aangezien overheersing de ervaring is, die onze moderniteit definieert, moeten we de avant-garde serieus nemen en niet zozeer de theorieën over de arbeidende klasse, willen wij libertaire uitgangspunten vinden. Hoewel arbeidersinitiatieven e.d. anarchistiese mogelijkheden in zich kunnen hebben, zijn het niet meer dan mogelijkheden. Als ze niet ingekapseld willen worden, dat *moeten* anarchisten ook inzicht krijgen in de *werking* van gezag en overheersing.
Tenzij het anarchisme gekoppeld wordt aan een poging om een tegenkultuur op te bouwen, een levendig alternatief voor de kultuurindustrie en zijn konsumptiedwang, zal het de linkse vleugel van een reformistiese poging zijn die de irrationele barsten in het kapitalistiese systeem helpt te lijmen. Met de jaren '30-stijl in de politiek kwam, eveneens als een reaktie op de zestiger jaren, een kultureel konservatisme op. Het belangrijkste probleem vormt volgens Christopher Lasch en Richard Sennett dat wat zij 'narcisme' noemen. Volgens hen is dat narcisme inherent aan de kultuur van de zestiger jaren. Hoewel deze kritiek op de tegenkultuur vruchtbare elementen bevat, is het doel van Lasch en Sennet niet om de tegenkultuur op een hoger plan te tillen. Integendeel, zij willen die tegenkultuur vernietigen. Lasch beschouwt bijvoorbeeld de avant-garde als histories verouderd en geeft vermoedelijk de voorkeur aan de Waltons, waar het gezin, tussen de reklames door, inderdaad nog een 'haven' is ... (24).
Een libertaire tegenkultuur moet avantgardisties zijn om een krities perspektief te behouden op de kapitalistiese uitbuiting en de moderne overheersing. De avant-garde moet echter voortdurend worden uitgedaagd, zoals trouwens alles in de kapitalistiese maatschappij, teneinde verstarring in 'produkten' te voorkomen. In zekere zin korrespondeert de vernieuwingsdrang van de avant-garde niet alleen met de kapitalistiese mode-industrie maar tevens met een essentieel aspekt van het moderne kapitalisme, namelijk het feit dat de akkumulatie van het kapitaal afhangt van de voortdurende vernietiging van oude konsumptiepatronen en het scheppen van nieuwe behoeftes die alleen bevredigd kunnen worden met nieuwe en verbeterde produkten.
De avant-garde heeft altijd de poging om de kloof tussen kunst en leven te overbruggen gedramatiseerd om de passiviteit van het publiek tegen te gaan, de estetiese schepping te demystificeren en de noodzaak van een open ('participatory) kunst te benadrukken. De avant-garde moet echter verder gaan dan het maken van een gebaar in deze richting en zal serieus moeten beginnen haar programma uit te voeren. De volgende fase zal estetiese edukatie moeten zijn, het verspreiden van estetiese vaardigheden zodat het vroegere publiek zijn eigen kunst kan kreëren (of op zijn minst kritieser deelneemt in het artistieke gebeuren). Tenzij mensen deelnemen in ervaringen buiten die welke voorgekauwd worden door de kultuurindustrie - of dat nu Charlie's Angels of de Stones zijn - zullen zij nooit leren hun eigen lot te bepalen, te vertrouwen op hun kapaciteiten om alter-

natieven voor een maatschappij die bestuurd wordt door een regering, de grote bedrijven, burokratieën en deskundigen, te kreëren. *Als mensen zichzelf bevrijden zullen zij moeten beginnen met het kreëren van een eigen kultuur.* Ik denk dat de libertaire socialisten rond het tijdschrift 'Root and Branch' met windmolens vechten als zij het vraagstuk van de kultuur niet van belang achten. Waar het volgens hen vanaf zal hangen is de ekonomiese krisis die de arbeiders zal dwingen een nieuwe samenleving te kreëren. Een ekonomiese ineenstorting zal m.i. echter alleen maar autoritaire 'alternatieven' opleveren omdat mensen niet gewend zijn om samen te werken, of kollektief beslissingen te nemen. Als er morgen een krisis uitbreekt dan zet men de televisie aan om te horen wat men verondersteld wordt te doen. Belangrijker is daarom het artikel van Franklin Rosemont in de Industrial Worker, het blad van de IWW, waarin hij het doel van arbeiderszelfbestuur koppelt aan het surrealisme. (25). In de meidagen van '68 in Frankrijk was een van de beroemd geworden leuzen 'Alle macht aan de verbeelding'. Ik zou voor het anarchisme van vandaag dat op zoek is naar initiatieven voor een tegenkultuur binnen de estetiese avant-garde en dat bovendien vooruitgang wil boeken op het terrein van het probleem van de overheersing, geen betere weten ....

NOTEN:

(1) De eerste auteur die bij mijn weten sprak van 'anarchistiese estetika' was Andre Reszler (L'esthétique anarchist, Vendome 1973). Ook E. Herbert's The artist and social reform in France and Belgium 1885 - 1898 (New Haven, 1961) en D. Egbert's Social radicalism and the art (New York 1970) houden zich bezig met de verhouding kunst-anarchisme. Geen van deze auteurs is anarchist en aan hun werk mankeert veel. Er moet m.a.w. nog veel gebeuren. De anarchistiese estetika biedt interessanter werk. Belangrijke auteurs zijn Dwight MacDonald, Kingsley Widmer, Paul Goodman, Herbert Read, Alex Comfort en Art Efron.

(2) Zie Herbert, op. cit. en R. Poggioli 'The theory of the avant-garde' (New York, 1968), p. 99: "..... the only omnipresent or recurring political ideology within the avant-garde is the least political or the most anti-political of all: libertarianism and anarchism".

(3) Zie Reszler, op. cit. Ch. 3 voor Wagner - Bakoenin

(4) Hoewel geen anarchisties, laat staan konsekwent libertair werk is John Dewey's Art as experience' zeer stimulerend.

(5) Ortega y Gasset's essay 'The dehumanization of art' uit 1925 geeft een schitterende theorie van de avant-garde. Zijn elitisme doet hem echter schijndemokratie met echte demokratie en kultuurindustrie met kunst verwarren. Ortega zal ook mijn aanduiding van de romantici als de avantgarde niet onderschrijven. Hij dateert de avant-garde in de poezie veel later en typeert die als 'anti-romanties'.

(6) Zie E.P. Thompson, The making of the English working class, New York 1963 (ook verschenen in Pelican-editie).

(7) R. Williams, The romantic artist in: Culture and society (N.Y. 1958) analyseert de sociale dimensies van de romantiese theorieën.

(8) Ortega y Gasset, op. cit., p.p. 49-50, 14.

(9) Herbert laat bijv. zien dat zowel de realistiese romans als de symbolistiese poezie in Frankrijk en Belgie van cz. 1880 tot 1900 tot de libertaire avant-

garde behoorden. Paul Goodman beweert het zelfde m.b.t. de V.S. in zijn 'Advance-guard writing in America 1900-1950', in: Creator Spirit Come! New York 1977, pp. 144-164.

(10) *Zie J. Fekete, The critical twilight (London/Boston 1977) voor een uitstekende diskussie over de kulturele domestikatie van de literatuur.*

(11) *Het belangrijke essay is 'Against interpretation' uit 1964, herdrukt in de bundel met dezelfde titel (New York, 1966). Sontag beschouwt de "epigrammatic wit" van Wilde als een echt alternatief voor de modernistiese geest van serieusheid.*

(12) *Let op de hysterie bij liberale intellektuelen die wanhopig de schade trachten te herstellen die het modernisme opliep in de zestiger jaren. In het tijdschrift Salmagundi (No. 42 Zomer-Herfst 1978) is geheel gewijd aan dit 'cultural radicalism'. Tegenwoordige modernisten trachten hierin een alternatief te vinden niet alleen voor de avant-garde literatuur maar ook voor de literaire kritisisme dat weigert voor kulturele politieagent te spelen.*

(13) *Voor het begrip 'kultuurindustrie' zie Adorno en Horkheimer "Dialektik der Aufklärung" (het artikel van Adorno uit zijn bundel Ohne Leitbild over de kultuurindustrie uit 1967 verscheen in Ned. vertaling in Hoefnagels (red) Sociologie en maatschappijkritiek, 1972).*

(14) *Zie voor de geschiedenis van de m.l. estetika de informatieve (doch nauwelijks kritiese) studie van G. Bisztray, Marxist models of literary realism (New York, 1978).*

(15) *Ik kan het niet laten in dit verband te wijzen op de prachtige memoires van de Russiese komponist Sjostakovitsj, onder de titel 'Getuigenis' verschenen in de Privé Domein-reeks v.d. Arbeiderspers (CB).*

(16) *Dit beschamend artikel is te vinden in Jump Cut, 19, pp. 38-39.*

(17) *zie Woodcock en Avakumovic, The anarchist prince (Cleveland, 1971) pp. 280 - 282.*

(18) *Zie Tolstoy's 'Wat is kunst?'*

(19) *Zie ook Cientuegos Review, Nr. 82.*

(20) *Zie Herbert, op. cit. mbt België en Frankrijk.*

(21) *Zie R. & D/Drinnin (eds.), Nowhere at home, Letters from exile of Emma Goldman and Alexander Berkman (New York, 1975) p. 82.*

(22) *Zie bijv. haar uitstekende artikel 'The individual, society and the state' in: Red Emma Speaks (New York 1972)*

(23) *Van belang hier zijn auteurs als Foucault, Deleuze en Guattari (waarvan inmiddels ook het een en ander v.n. bij de SUN in Nijmegen in het Nederlands verschenen is.*
Zie voor een overzicht het filosofietijdschrift Krisis No. 6 (herfst 1981) en 7 (maart 1982) (CB).

(24) *Zie Lasch' Haven in an heartless world (Ned. vert. Arbeiderspers, 1982)*

(25) *R. Rosemont, Surrealism and revolution, Industrial Worker 76 (1979): 1 (jan) Ik geloof evenwel niet dat het surrealisme de enige revolutionaire tendens is in de avant-garde maar het doet mij deugt met iemand van mening te verschillen over de vraag welk type avant-garde libertair is.*

HET SOEVEREINE IK

Een ketterse mystiek, de aristocratie van de rede en een klasseloze rebellie zijn de drie hoofdthema's die Anton Constandse behandelt in zijn onlangs bij Meulenhoff verschenen boek "Het soevereine ik". Zoals de titel al doet vermoeden gaat het in dit boek over het individualisme zoals dat zich in de loop der cultuurgeschiedenis heeft vertoond. En je zou kunnen zeggen dat de aanleiding tot deze studie het tegenwoordig overal waarneembare ik-bewustzijn is, dat door Constandse als een opleving èn als een crisis van het individualisme gezien wordt. Crisis in die zin dat de sociale en maatschappelijke vrijheidsidealen die in het verleden met het individualisme gepaard gingen, in het huidige ik-bewustzijn ontbreken, terwijl zij volgens Constandse toch essentieel zijn voor een waardevol menselijk besef van eigen soevereiniteit. Met andere woorden, Constandse ziet het als een tekortkoming als in het individualisme over het hoofd wordt gezien dat "persoonlijke vrijheid moet wortelen in een sociaal ideaal".

Deze laatste gedachte vormt in zekere zin de grondtoon van het hele boek. Zelfs als Constandse in enkele voortreffelijke hoofdstukken spreekt over "De Ware Weg van Lao-tse" en over "Een atheistisch boeddhisme" licht hij de sociaal gerichte uitspraken er uit om te laten zien dat ook hier het individualisme niet zonder sociaal ideaal is. Men zou er echter over kunnen discussiëren of hier inderdaad van een ideaal gesproken kan worden, omdat denkers als Lao-tse zeer sterk de nadruk legden op het zich àfwenden van de stoffelijke en zelfs wel platvoerse maatschappij. Dat zij hierbij tot kernachtige en radicale uitspraken over die maatschappij kwamen houdt natuurlijk nog niet in dat zij ten aanzien van die maatschappij idealen koesterden.

Geheel anders lag dat bij de denkers die in "De aristocratie van de rede" besproken worden: Etienne de la Boétie, Michel de Montaigne, Spinoza, Voltaire, Stendhal, Multatuli en Nietsche. Voor deze mensen uit de westerse cultuur was het sociale ideaal inherent aan hun redelijk denken, hoezeer ook die sociale idealen inhoudelijk van elkaar verschilden. Vergelijk bijvoorbeeld het denken van Spinoza met dat van Stendhal. Constandse is als geen ander thuis in dit tijdperk van de westerse cultuur en hij geeft dan ook op heldere wijze, zoals wij trouwens van hem gewend zijn, de verhouding aan tussen het sociale en het individuele. Hij laat terecht telkens weer zien dat deze verhouding ook het kernpunt vormt van het anarchisme in al zijn varianten.

Ook het laatste hoofdthema "Een klasseloze rebellie" wordt aan de hand van een aantal grote denkers behandeld. Maar daarbij komt "Het ik-tijdperk in Nederland" er wat mager af. Er zou hierover veel meer te zeggen zijn, maar toegegeven moet worden dat het waarschijnlijk niet de bedoeling van Constandse is geweest hierop uitputtend in te gaan. Wij krijgen wel een exposé van allerlei verschijnselen die als aanloop tot dat ik-tijdperk van belang zijn, maar als het gaat om een analyse en waardering van de huidige, zelfs wel nihilisties te noemen, tendensen moeten wij volstaan met een verwijzing naar zestien essays van John Jansen van Galen in de Haagse Post van 22 december 1979. Constandse besluit met hierover op te merken: "In de studies van de Haagse Post valt vaak de ontreddering op van mensen die een psychiater nodig menen te hebben (dikwijls zelf een onzekere zoeker) zonder hun eigen Ik nog gevonden te

hebben. Ook een crisis van het individualisme? *Mensen die vrij willen zijn hebben behoefte aan een vrije gemeenschap.* Zonder dit ideaal lopen zij gevaar neurotici te worden (JV)

Anton Constandse, Het soevereine Ik. Het individualisme van Lao-tse tot Friedrich Nietzsche. Meulenhoff, Amsterdam 1983. f. 29,50.

EMMA GOLDMAN

Iedere bloemlezing is een persoonlijke keuze. De bundel met essays en brieven van Emma Goldman, die Janneke van der Meulen onlangs samenstelde, maakt daarop geen uitzondering. Toch is de samenstelster er in geslaagd om een redelijk kompleet beeld van Goldmans anarchisme te geven.Bekende artikelen als het uit 1911 daterende "Anarchisme: wat het werkelijk betekent" en vrijwel onbekende als "Leo Trotski protesteert te veel", dat ze kort voor haar dood in 1940 schreef, wisselen elkaar af. Uit het zich in het Instituut voor Sociale Geschiedenis bevindende Goldman-archief en *Nowhere at home* (een door Richard en Anna Maria Drinnon verzorgde bundel korrespondentie van Goldman met haar vriend en geestverwant Alexander Berkman en anderen) selekteerde Janneke van der Meulen verder zoveel mogelijk brieven die bij de gekozen essays aansluiten.
Daardoor is deze bundel niet alleen van belang voor een publiek dat voor het eerst kennis maakt met deze Russies-Amerikaanse anarchiste en feministe. Ook voor diegenen die op de hoogte zijn met haar autobiografies werk of met eerder verschenen Nederlandse brochures (van De Vrije, AU en Bas Moreel) vormt deze bundel een welkome uitgave. (HR)

Emma Goldman, Essays en brieven. Uitgegeven en vertaald door Janneke van der Meulen. Het Wereldvenster, Bussum 1983, f. 24,50.

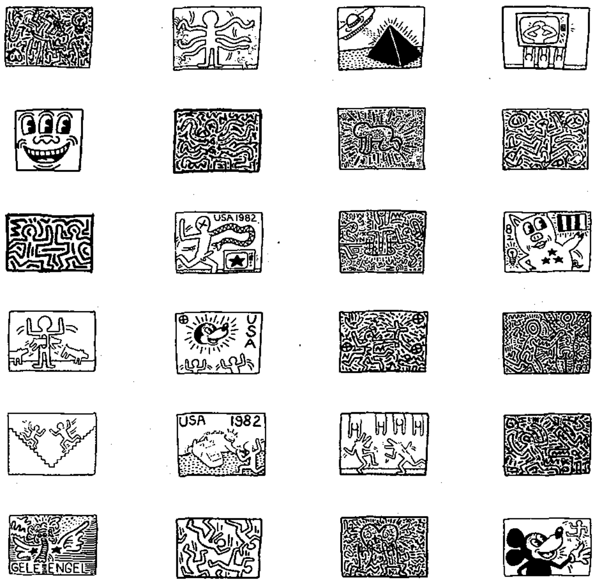
BRECHT EN HET LEERSTUK

De toneelschrijver Brecht blijft bloeien in linkse (en andere) kringen; zowel om de inhoud van zijn stukken met het politiek engagement, alsook om de vorm die hij eraan heeft gegeven. Misschien is het zelfs wel verkeerd om inhoud en vorm te scheiden: Brecht was er zeer op uit om ze tot eenheid te brengen. Een onlangs verschenen boek van Dirk Backes belicht enkele aspekten en plaatst ze in het kader van het maatschappelijk gebeuren van die tijd. Hij zou daarbij graag Brecht weer subversief willen maken - of ook deze avantgarde niet als zodanig is achterhaald, zodat een subversief karakter nooit meer zal terugkomen? Als voorbeeld is heel kenmerkend het stuk 'Die Massnahme', dat eens schokte en nu met een glimlach of met irritatie opzij wordt gelegd.
Die Massnahme gaat over de rol die de partij speelt tegenover een individu: Een individu wordt gebruikt voor de doeleinden van de partij; wijkt hij ook maar enigszins af, dan wordt hij opzijgezet en geliquideerd. Het stuk is wel gezien als een voorspelling van de beruchte Moskouse processen; het wordt alleen niet duidelijk, of Brecht met instemming of met kritiek de rol van de partij presenteert, zoals Brechts houding in het algemeen nogal ambivalent of misschien zelfs onoprecht overkomt. Het "loflied"op de partij heeft toch wel een dubbele bodem: "de enkeling heeft twee ogen; de partij heeft duizend ogen; de partij ziet zeven staten; de enkeling ziet één stad; de enkeling heeft zijn uur; maar de partij heeft vele uren; de enkeling kan vernietigd worden; maar de partij kan niet vernietigd worden, want zij is de voorhoede van de massa's en leidt hun strijd; met de metoden van de klassieken, die geput zijn; uit de kennis van de werkelijkheid".

Zoals Brackes ook laat zien, is dit toneelstuk een leerstuk in die zin, dat het erom gaat dat de spelers ervan leren in het spelen, eerder dan dat de toeschouwers door het kijken beleerd worden. Een dergelijk 'leerstuk' is iets heel anders dan het traditionele toneelstuk. Brecht is daarmee zowel een tegenstander van het aristoteliese drama, als ook van het expressionistiese en het realistiese toneelstuk. Het gaat om een dialekties-konkreet gebeuren, niet om een pure beschrijving van een situatie.

Het boek van Brackes is aantrekkelijk door de vele citaten en illustraties, maar somt te veel op en komt plotseling met "konklusies". Wie Brecht in het kader van het tijdsgebeuren wil begrijpen, heeft echter een goede gids aan het boek (WvD)

Dirk Backes. Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst. Brecht und der sozialistische Realismus. Karin Kramer Verlag, Berlin. 1981. Dm. 21.50.



ANARCHIE EN
AVANT GARDE

DE AS 63

Wim van Dooren	–	*ANARCHIE EN AVANT-GARDE*
Steef Davidson	–	*DE KUNSTENAAR HEEFT TOT TAAK ZICHZELF OVERBODIG TE MAKEN*
Ingrid van Santen	–	*TIJDSSIGNALEMENTEN*
Machteld Bakker	–	*GRAFFITI: VAN STRAATKUNST NAAR KUNSTCIRCUIT*
Huib Emmer	–	*JOHN CAGE, EEN AMERIKAANSE KOMPONIST*
Michael Scrivener	–	*EEN ANARCHISTIESE ESTETIKA, EEN INLEIDING*
Jan Vis e.a.	–	*BOEKBESPREKINGEN*

Prijs – *4,90*